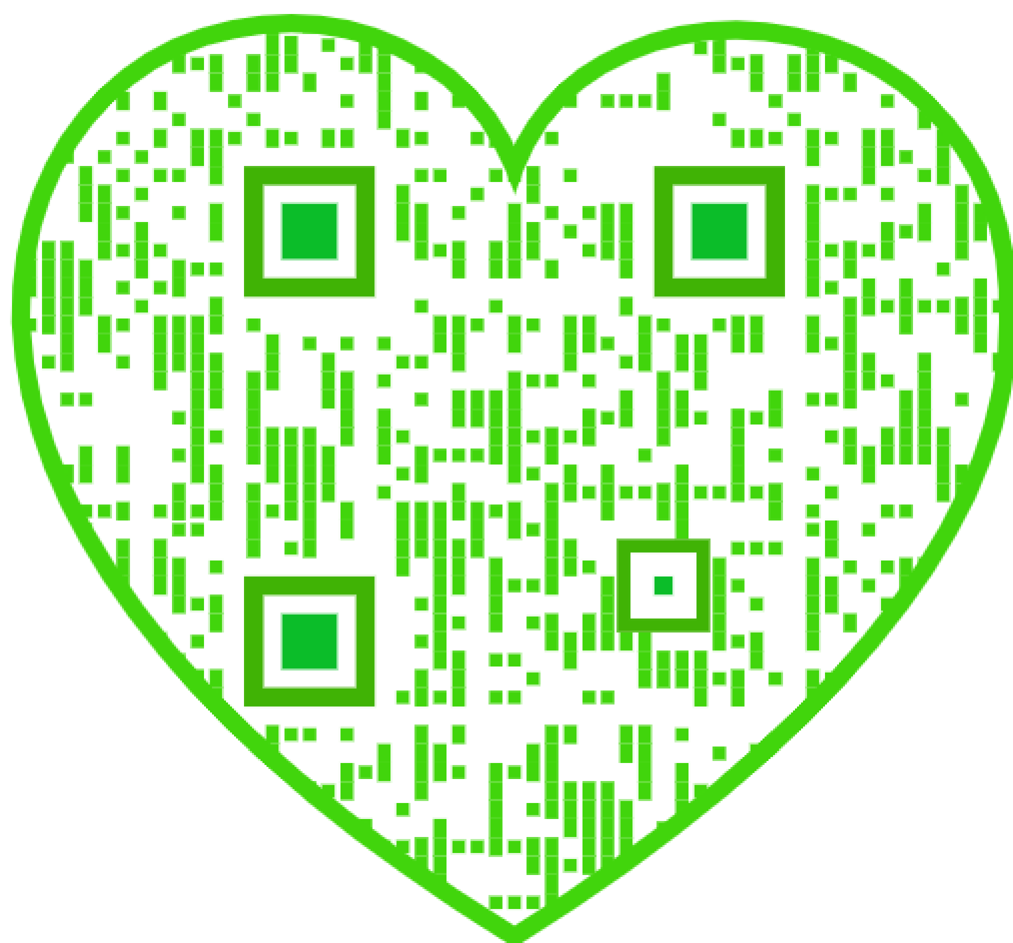
cio, il catino, lo stampo sono dispersi, collegati, *agiti* in un quadro vivente, esattamente come i casi individuati dalla grammatica sono di solito usati senza pensarci nel discorso reale, con questa sola differenza: che il sintagma enciclopedico ha un'estrema densità di senso: in linguaggio informazionale, si direbbe che la scena comporta pochi «rumori» (si veda ad esempio l'*atelier* in cui sono riunite le principali operazioni dell'incisione).

La maggior parte degli oggetti presi dal paradigma inferiore si ritrovano dunque nella vignetta a titolo di segni; mentre la nomenclatura per immagini degli strumenti, degli utensili, dei prodotti e dei gesti non comporta per definizione alcun segreto, la vignetta, cui viene attribuito un senso disseminato, si presenta sempre un po' come un rebus: è necessario decifrarla, scoprire in lei le unità di informazione. Del rebus la vignetta ha la densità: bisogna che tutte le informazioni entrino a forza nella scena vissuta (da qui, durante la lettura, un certo modo di esplorare il senso); nella planche consacrata al cotone alcuni particolari devono necessariamente sottolineare l'esotismo del vegetale: la palma, la capanna, l'isola, la testa rasata del cinese, la sua lunga pipa (poco pratica a dire il vero per chi lavora il cotone, ma che richiama l'immagine dell'oppio); nessuna di queste informazioni è innocente: l'immagine è satura di significazioni dimostrative; alla stessa maniera la lanterna di Demostene è ammirevole *perché* due uomini ne parlano e la indicano con il dito; è una cosa antica *perché* è vicina a una rovina; è situato in Grecia *perché* c'è il mare e una barca; noi contempliamo il suo stato presente *perché* un gruppo di uomini balla in circolo, lí vicino, qualche cosa come il buzuki. Di questa vocazione crittografica dell'immagine non c'è miglior simbolo delle due planches consacrate agli emisferi; una sfera, chiusa da un sottile reticolo di linee, mostra il disegno dei continenti; ma queste linee e questi contorni non sono che un sipario trasparente e leggero oltre il quale galleggiano, come un senso nascosto *dietro*, le figure delle costellazioni (Boote, il Delfino, la Bilancia, il Cane).

Tuttavia la vignetta, che è un condensato di senso, offre anche una resistenza al senso, e si può dire che paradossalmente, attraverso questa resistenza, il linguaggio della planche diventi un linguaggio completo, un linguaggio adulto. È infatti evidente che per il lettore dell'epoca la scena in sé comporta spesso un numero molto limitato di informazioni nuove: chi non aveva visto un negozio di pasticciere, una campagna arata, dei pescatori lungo un fiume? La funzione della vignetta è dunque un'altra: il sintagma (ancora di lui ci stiamo occupando) testimonia qui, una volta di piú, che il linguaggio, e a maggior ragione il linguaggio iconico, non è pura comunicazione intellettuale: il senso non è completo che quando viene in qualche mondo naturalizzato all'interno di un'azione totale dell'uomo; anche per l'*Encyclopédie* c'è messaggio soltanto *in situazione*. Si può vedere da ciò quanto la didattica dell'*Encyclopédie* sia in definitiva ambigua: molto forte nella parte inferiore (paradigmatica) della planche, si diluisce a livello sintagmatico e raggiunge (senza smarrirsi del tutto) la verità romanzesca di ogni azione umana (non sapremmo definirla altrimenti). Nel piano inferiore, la planche enciclopedica costituisce una *lingua radicale*, fatta di puri concetti, senza parole-chiave né sintassi; nel superiore questa lingua radicale diventa lingua umana e perde volontariamente in intelligibilità quello che guadagna in vissuto.

La vignetta non ha soltanto una funzione esistenziale, ma anche, se cosí si può dire, *epica*; è incaricata di rappresentare il termine glorioso di un grande percorso, quello della materia, trasformata e sublimata dall'uomo attraverso una serie di episodi e di stazioni; ciò è simboleggiato dalla sezione del mulino, in cui si vede il grano spostarsi di piano in piano per risolversi in farina. La dimostrazione appare ancora piú evidente quando è volontariamente artificiale: dalla porta aperta di un negozio di armi si scorgono due uomini che duellano: la scena è poco probabile, e tuttavia logica se si vuol mostrare il termine ultimo di quell'operazione (il soggetto della planche) che è la forbitura: c'è un percorso dell'oggetto che deve essere onorato sino in fondo. Questo percorso è spesso paradossale (da qui l'interesse che c'è a mostrarne i poli); una massa enorme di legno e di corde produce una graziosa tappezze-



ria a fiori: l'oggetto finito, cosí differente dallo strumento che lo ha prodotto, è mostrato lí a fronte; l'effetto e la causa, giustapposti, formano una figura di senso per contiguità (che si chiama metonimia): l'intelaiatura della macchina *significa* in definitiva la tappezzeria. Il paradosso raggiunge il suo colmo quando non si può percepire alcun rapporto di sostanza fra il materiale alla partenza e l'oggetto all'arrivo: presso il fabbricante di carte, le carte da giuoco nascono da un vuoto, da un buco in un cartone; nell'*atelier* del fabbricante di fiori artificiali non soltanto niente ricorda il fiore, ma le operazioni che vi si compiono sono contrastanti con l'idea di fiore: si tratta di punzonature, di martellinature, di fustellature; che rapporto c'è tra questi pesanti lavori e la fragile fioritura dell'anemone o del ranuncolo? Esattamente un rapporto umano, quello dell'onnipotente fare dell'uomo che dal nulla può trarre tutto.

L'*Encyclopédie* testimonia dunque continuamente una certa epopea della materia, ma questa epopea è anche in qualche modo quella dello spirito: il percorso della materia non è altro, per l'enciclopedista, che il progresso della ragione: l'immagine ha *anche* una funzione logica. Diderot lo dice chiaramente a proposito della macchina per fare le calze, di cui l'immagine riproduce la struttura: «La si può guardare come un solo e unico ragionamento, di cui la fabbricazione dell'oggetto è la conclusione; fra tutte le sue parti regna una cosí grande correlazione che eliminarne una soltanto, o alterare la forma di quelle che sembrano le meno importanti, vorrebbe dire nuocere a tutto il meccanismo». Si trova qui profeticamente formulato il principio degli insiemi cibernetici; la planche, immagine della macchina, è a suo modo un cervello: vi si introducono dei materiali, si dispone un «programma»; la vignetta (il sintagma) serve da conclusione. Questo carattere logico dell'immagine ha un altro modello, quello della dialettica: l'immagine comincia con l'analizzare e con l'enumerare gli elementi sparsi dell'oggetto e dell'operazione e li getta, come su un tavolo, sotto gli occhi del lettore, poi li ricompone, aggiungendo loro per finire lo spessore della scena, cioè della vita.

Il montaggio enciclopedico è fondato sulla ragione: spinge a fondo l'analisi quanto è necessario per «cogliere gli elementi senza confusione» (altra frase di Diderot, a proposito di tavole nate da inchieste condotte dai disegnatori negli *ateliers*): l'immagine è una sorta di sinossi razionale: non illustra soltanto l'oggetto o il suo percorso, ma anche lo spirito che lo pensa; questo doppio movimento corrisponde a una doppia lettura; se voi leggete la planche dal basso verso l'alto ottenete in qualche modo una lettura vissuta, rivivete il percorso epico dell'oggetto, il suo sbocciare nel mondo complesso dei consumi: andate dalla natura alla società; ma se voi leggete l'immagine dall'alto in basso, partendo dalla vignetta, riproducete l'itinerario dello spirito analitico; il mondo vi offre le cose usuali, evidenti (la scena); con l'enciclopedista, voi discendete progressivamente alle cause, ai materiali, agli elementi primi, andate dal vissuto al causale, intellettualizzate l'oggetto. Il privilegio dell'immagine, opposta in questo alla scrittura, che è lineare, è di non obbligare ad alcun senso di lettura: un'immagine è sempre priva di vettore logico (esperienze recenti tendono a provarlo); quelle dell'*Encyclopédie* possiedono una preziosa circolarità: le si può leggere a partire dal vissuto o, al contrario, dall'intelligibile: il mondo reale non è ridotto, ma sospeso tra due grandi ordini di realtà non riducibili.

Questo è il sistema informativo dell'immagine enciclopedica. Tuttavia la questione dell'informazione non è chiusa una volta che si è parlato di quello che l'immagine poteva trasmettere al lettore dell'epoca: il lettore moderno riceve da queste vecchie illustrazioni delle informazioni che l'enciclopedista non poteva prevedere: informazioni storiche, in primo luogo: è evidente che le planches dell'*Encyclopédie* sono una miniera di notizie preziose sulla civiltà del XVIII secolo (o almeno della sua prima metà); informazioni con una valenza di sogno, se cosí si può dire: l'oggetto di allora suscita in noi analogie moderne; è questo un fenomeno di connotazione (la connotazione, nozione linguistica precisa, è costituita dallo sviluppo di un senso secondo), che giustifica in profondità le nuove edizioni dei documenti antichi. Prendete per esem-

pio la Diligenza di Lione; la *Encyclopédie* non mirava a niente altro che alla riproduzione oggettiva – piatta, si potrebbe dire – di un certo mezzo di trasporto; ora, accade che questo scrigno massiccio e serrato risvegli subito in noi quelli che si potrebbero chiamare ricordi dell'immaginazione; le storie di banditi, i rapimenti, i riscatti, i trasferimenti notturni di prigionieri misteriosi e, piú vicini a noi, i western, tutto il mito eroico e sinistro della Diligenza è là, in quell'oggetto nero che ci viene offerto innocentemente, come avrebbe potuto offrircelo una fotografia d'epoca. C'è una *profondità* dell'immagine enciclopedica che è quella del tempo che trasforma l'oggetto in mito.

Tutto questo conduce a quella che bisogna pur chiamare la Poetica dell'immagine enciclopedica, se si accetta di definire la Poetica come la sfera delle vibrazioni infinite del senso, al centro delle quali è l'oggetto preso alla lettera. Si può dire che non c'è una sola planche dell'*Encyclopédie* la quale non vibri al di là del suo scopo dimostrativo. Questa singolare vibrazione è prima di tutto uno stupore. L'immagine enciclopedica è sempre chiara, certo; ma in una regione piú profonda di noi stessi, al di là dell'intelletto o almeno in una sua dimensione sfuggente, delle domande nascono e ci sopraffanno. Guardate la stupefacente immagine dell'uomo ridotto al suo sistema di vene; l'audacia anatomica raggiunge qui la grande interrogazione poetica e filosofica: *che cos'è?* Che nome dargli? Come dargli un nome? Mille nomi sorgono, si sostituiscono l'uno all'altro: un albero, un orso, un mostro, una capigliatura, una stoffa, tutto quello che va al di là della *silhouette* umana, la dilata, l'attira verso regioni lontane da lei, le fa varcare le divisioni della natura; tuttavia, come nello schizzo di un pittore l'intrico dei segni si risolve alla fine in una forma pura e esatta, perfettamente significante, cosí qui tutte le vibrazioni del senso concorrono a imporci una certa idea dell'oggetto; in questa forma dapprima umana, poi animale, poi vegetale, noi riconosciamo sempre una sorta di sostanza unica, vene, capello o filo, e accediamo a quella grande materia indifferenziata che la poesia, verbale o dipinta, ci fa conoscere: davanti all'uomo dell'*Encyclopédie* si è costretti a dire *il fibroso*, come gli antichi Greci dicevano *l'umido*, o *il caldo*, o *il tondo*. Una certa essenza della materia è qui affermata.

Non ci può essere poesia anarchica. L'iconografia della *Encyclopédie* è poetica perché gli straripamenti del senso hanno sempre una certa unità, suggeriscono un senso ultimo, trascendente a tutti i *tentativi* del senso. Per esempio: l'immagine della matrice è in verità assai enigmatica; tuttavia le sue vibrazioni metaforiche (si direbbe un bue squartato in una macelleria o l'interno di un corpo che si disfa e galleggia) non contraddicono il trauma originario collegato a questo oggetto. C'è un certo orrore e un certo fascino comuni ad alcuni oggetti, e che collegano proprio questi oggetti in una classe omogenea, di cui la Poetica afferma l'unità e l'identità. È questo ordine profondo della metafora a giustificare – poeticamente – il ricorso alla categoria del mostruoso (che percepiamo, secondo la legge di connotazione, in certe planches): mostri anatomici, come nel caso dell'enigmatica matrice o in quello del busto dai bracci tagliati, dal petto aperto, dal viso stralunato (destinato a mostrarci le arterie del torace); mostri surrealisti (le statue equestri dentro le loro armature di cera e cordami); oggetti immensi e incomprensibili a mezza strada tra una calza e un attaccapanni (nelle planches dedicate alla fabbricazione delle calze), mostri piú sottili (piatti di veleno dai cristalli neri e acuminati), tutte queste trasgressioni della natura fanno comprendere che il poetico (e il mostruoso non potrebbe essere altro che poetico) è sempre fondato da uno spostamento del livello di percezione: è una delle grandi ricchezze della *Encyclopédie* quella di *variare* (nel senso musicale del termine) il livello al quale uno stesso oggetto può essere percepito, liberando cosí i segreti della forma: vista al microscopio la pulce diventa un mostro orribile, coperto di placche di bronzo, munito di aculei pungenti, con la testa di uccello cattivo; un mostro che raggiunge il sublime strano dei draghi mitologici; altrove, e in un altro registro, il cristallo di neve ingrandito diventa un fiore complicato e armonioso. La poesia non consiste forse in un certo potere di *sproporzione*, come Baudelaire ha capito cosí bene descrivendo gli effetti di riduzione e di messa a fuoco dello hashish?

Altra categoria esemplare del poetico (accanto al mostruoso) una certa *immobilità*. Si vanta sempre il movimento di un disegno. E tuttavia, per un paradosso inevitabile, l'immagine del movimento non può essere che ferma; per significare se stesso il movimento deve immobilizzarsi nel punto di maggior impeto; è questo riposo inaudito, insostenibile, che Baudelaire chiamava la verità enfatica del gesto, e che si ritrova nella pittura dimostrativa, quella di Gros per esempio; questo gesto sospeso, soprasignificante, si potrebbe chiamare *numen*, perché si tratta proprio del gesto di un dio che crea silenziosamente il destino dell'uomo, vale a dire il senso. Nella *Encyclopédie* i gesti numinosi abbondano, perché quello che fa l'uomo non può essere insignificante. Nel laboratorio di chimica, per esempio, ogni personaggio ci presenta degli atti *leggermente* impossibili; un atto, invero, non può essere efficace e significante, un gesto non può essere insieme un atto: il ragazzo che lava i piatti non guarda, stranamente, quello che fa; il suo viso, girato verso di noi, lascia l'operazione in una sorta di solitudine dimostrativa; e se i due chimici discorrono tra loro, è necessario che uno di essi alzi un dito per significare con quel gesto enfatico il carattere dotto della conversazione. Cosí, anche nella scuola di disegno, gli allievi sono sorpresi in un momento di agitazione quasi improbabile a forza di verità. C'è in effetti un ordine fisico in cui il paradosso di Zenone di Elea è vero, in cui la freccia vola e non vola, vola di non volare, e questo ordine è quello della pittura (qui del disegno).

Come si può constatare, la poetica enciclopedica si definisce sempre attraverso un certo irrealismo. È impegno dell'*Encyclopédie* (nelle sue planches) essere insieme opera didattica, fondata quindi su una rigida esigenza di oggettività (di *realtà*), e opera poetica, nella quale il reale è continuamente scavalcato da *qualcosa d'altro* (l'*altro* è il segno di tutti i misteri). Con mezzi puramente grafici, che non fanno mai ricorso al nobile alibi dell'arte, il disegno enciclopedico fa esplodere il mondo esatto da cui era partito. Si può precisare il senso di questa sovversione, che non tocca soltanto l'ideologia (e in questo le planches dell'*Encyclopédie* allargano singolarmente le dimensioni

dell'impresa), ma anche, in maniera infinitamente piú grave, la razionalità umana. Già nel suo ordine (descritto qui sotto i profili del sintagma e del paradigma, della parte alta e della parte bassa della pagina), la planche enciclopedica corre questo *rischio* della ragione. La vignetta, rappresentazione realistica di un mondo semplice, familiare (negozi, *ateliers*, paesaggi) è legata a una certa evidenza tranquilla del mondo: la vignetta è quieta, rassicurante; cosa c'è di piú deliziosamente domestico dell'orto chiuso tra i suoi muri e con le spalliere esposte al sole? Cosa di piú felice e di piú saggio del pescatore con la canna, del sarto seduto alla finestra, delle venditrici di piume e del bambino che parla con loro?

In questo cielo enciclopedico (in alto nelle planches) il male è raro; appena un certo disagio davanti al duro lavoro degli operai nelle fabbriche del vetro, dotati di poveri utensili e mal protetti contro il calore; e quando la natura si aggronda, c'è sempre in qualche punto un uomo per rassicurarla: pescatore alla luce di una fiaccola davanti al mare notturno, sapiente che parla davanti ai basalti neri di Antrim, mano leggera del chirurgo posata sul corpo che opera, emblemi del sapere disposti in germe nel pieno della tempesta (nella planche sulle trombe marine). Tuttavia, non appena si lascia la vignetta per planches o immagini piú analitiche, l'ordine tranquillo del mondo è sconvolto a favore di una certa *violenza*. Tutte le forze della ragione e dell'irrazionalità concorrono all'inquietudine poetica; è in primo luogo la metafora a fare di un oggetto semplice e «letterale» qualcosa di infinitamente terremotato: il riccio di mare è *anche* sole e ostensorio: il mondo in cui si dà un nome non è sicuro e sembra continuamente gravitato da essenze divinate e inaccessibili; e soprattutto (è questa l'interrogazione finale posta da queste planches) lo stesso spirito analitico, arma della ragione trionfante, non può che *duplicare* il mondo spiegato con un mondo da spiegare, secondo un processo di circolarità infinita che è lo stesso del dizionario, in cui la parola non può essere definita che da altre parole, e in cui il definito è, nel suo spossante movimento, continuamente tributario del definibile: entrando nei dettagli, spostando i livelli di

percezione, svelando il celato, isolando gli elementi dal loro contesto pratico, dando agli oggetti un'essenza astratta, in breve «aprendo» la natura, l'immagine enciclopedica non può a un certo punto che scavalcarla, raggiungere una sovranatura: è a forza di didattismo che emerge qui un surrealismo smarrito (fenomeno che si ritrova in modo ambiguo nell'inquietante enciclopedia di Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*); si vuole mostrare come vengono fuse le statue equestri? Bisogna ricoprirle di una stravagante armatura di cera, di bende e di supporti: quale irrazionalità potrebbe raggiungere questo *limite* (senza parlare della demistificazione violenta che riduce Luigi XIV da guerriero a bambola mostruosa)?

In generale l'*Encyclopédie* è affascinata, a forza di ragione, dal *rovescio* delle cose; essa taglia, amputa, mette in evidenza, rivolta, e vuol passare *dietro* la natura. Ora ogni rovescio è inquietante; scienza e parascienza sono mescolate, soprattutto al livello dell'immagine. L'*Encyclopédie* non si stanca di procedere ad un'empia frammentazione del mondo, ma quello che essa trova al termine di questo spezzettamento non è lo stato primitivo delle cause pure; nella maggior parte dei casi l'immagine la obbliga a ricomporre un oggetto *irrazionale*; una volta dissolta la prima natura, un'altra ne sorge, che ha una forma non meno della prima.

In una parola, la frattura del mondo è impossibile: basta uno sguardo – il nostro – perché il mondo sia eternamente pieno.

1964.

Chateaubriand: *Vita di Rancé*

Io non sono piú altro che tempo.
Vita di Rancé.

Nessuno ha mai letto, per lo meno espressamente, la *Vita di Rancé* cosí come fu scritta, cioè come un'opera di penitenza e di edificazione? Cosa può mai dire oggi a un miscredente, a un uomo addestrato dal suo secolo a non cedere al prestigio delle «frasi», questa vita d'un frate trappista dell'epoca di Luigi XIV scritta da un romantico? Eppure noi possiamo amare questo libro: esso può dare la sensazione del capolavoro o, meglio ancora (dal momento che questa è una nozione troppo contemplativa), di un libro pieno di fervore, in cui alcuni di noi possono ritrovare certi loro problemi, vale a dire certi loro limiti. Come può l'opera devota d'un vecchio retore, scritta per accondiscendere alle insistenze del suo confessore, nata da quel romanticismo francese col quale la nostra modernità ha cosí poche affinità, come può quest'opera, dicevamo, riguardarci, stupirci, soddisfarci? Questa sorta di distorsione imposta dal tempo fra la scrittura e la lettura è appunto la sfida di ciò che noi chiamiamo letteratura: l'opera letta è *anacronistica* e questo anacronismo è la questione capitale che essa pone al critico: poco a poco, si riesce a spiegare un'opera attraverso la sua epoca o attraverso il suo intendimento, ossia a giustificare lo scandalo della sua apparizione; ma come ridurre quello della sua sopravvivenza? A che cosa, a noi che abbiamo letto Marx, Nietzsche, Freud, Sartre, Genet o Blanchot, la *Vita di Rancé* può dunque convertirci?

La regione del profondo silenzio.

Chateaubriand scrive la *Vita di Rancé* a settantasette anni; è la sua ultima opera (morirà quattro anni dopo). È questa un'eccellente base di partenza per sviluppare un luogo comune (nell'accezione tecnica del termine: un *topos*) della letteratura classica: quello della vanità delle cose; considerando che egli stesso sta vivendo il suo passaggio, ed essendo anzi alla fine del suo cammino, il vecchio non può cantare altro che ciò che è destinato a passare: l'amore, la gloria, in poche parole, il mondo. Questo tema della *vanitas* non è estraneo alla *Vita di Rancé*; spesso crediamo di leggere l'*Ecclesiaste*: «*Società da lungo tempo svanite, quante altre vi sono succedute! le danze s'intrecciano sulla polvere dei morti e le tombe affiorano sotto i passi della gioia... Dove sono oggi i mali di ieri? Dove saranno domani le felicità di oggi?*» Qui dunque ritroviamo, accompagnato da digressioni senza fine, tutto il repertorio classico delle vanità umane: gli amori che sfioriscono (si veda il celebre passaggio sulle lettere d'amore), le tombe, le rovine (Roma), i castelli abbandonati (Chambord), le dinastie che si estinguono, i boschi che dilagano, le belle donne dimenticate, le gran dame che invecchiano e di cui si ode appena il richiudersi della tomba; per Chateaubriand forse solamente il libro non si consuma.

Eppure il tema sapienziale, cosí frequente nella letteratura classica e cristiana, è quasi completamente scomparso dalle opere moderne: la vecchiaia non è piú un'età letteraria; il vecchio è ben di rado un eroe romanzesco; oggi è il bambino che commuove, è l'adolescente che seduce, che turba; forse non vi è piú un'immagine di vecchio, non vi è piú una filosofia della vecchiaia perché il vecchio è *in-desiderabile*. E tuttavia una simile immagine può essere straziante, molto piú di quella del bambino e quanto quella dell'adolescente, coi quali il vecchio condivide del resto la situazione esistenziale d'abbandono. La *Vita di Rancé*, il cui vero tema è la vecchiaia, può commuovere quanto un romanzo d'amore, poiché la vecchiaia (questo lungo supplizio, diceva Michelet) può essere una malattia come lo è l'amore: Chateaubriand era malato della sua vecchiaia (e, rispetto al *topos* classico, questo è un fatto nuovo); la vecchiaia ha una sua propria consistenza, essa esiste come un corpo estraneo, fastidioso, doloroso, e il vecchio ha con essa dei rapporti magici: una metafora ininterrotta e variata la munisce di una vera e propria materia, dotata d'un colore (*è la viaggiatrice della notte*) e d'un canto (*è la regione del profondo silenzio*). Ed è appunto questo languore di essere vecchio, che emana da tutte le pagine delle *Memorie*, ad essere qui condensato nella figura d'un solitario, ossia di Rancé; infatti, colui che abbandona volontariamente il mondo può facilmente confondersi con colui che dal mondo è abbandonato: il sogno, senza il quale non vi sarebbe scrittura, abolisce qualsiasi distinzione tra la voce attiva e quella passiva: qui, l'abbandonatore e l'abbandonato non sono che uno stesso uomo: Chateaubriand può essere Rancé.

A ventinove anni, prima di convertirsi, Chateaubriand scriveva: «*Moriamo interamente per paura di dover soffrire altrove. Questa vita ci deve correggere dalla mania di essere*». La vecchiaia è un tempo in cui si muore a metà: è la morte senza il nulla. Questo paradosso ha anche un altro nome: è la Noia (cosí Madame de Rambouillet, ormai avanti negli anni: «*Essa aveva cessato di esistere già da parecchio tempo, a meno di contare anche i giorni che annoiano*»); la noia è l'espressione di un tempo di troppo, di una vita di troppo. In questo totale abbandono, celebrato lungo tutte le pagine della *Vita di Rancé* sotto le sembianze della pietà (Dio è un comodo mezzo per parlare del nulla), è riconoscibile un tema adolescenziale: *la vita mi fu inflitta. – Che cosa faccio io al mondo?*; a causa di questo sentimento profondo esistenziale (e anzi esistenzialista), benché calata in un contesto cristiano, la *Vita di Rancé* fa pensare a *La nausea*; le due esperienze hanno del resto il medesimo sbocco: *scrivere*: solo la scrittura può dare un significato al non-significante; la differenza sta nel fatto che la derelizione esistenziale è inflitta all'uomo in maniera metafisica, al di là delle età; per quanto riguarda Chateaubriand, egli è di troppo rispetto a un tempo ante-

riore, a un essere dei suoi ricordi; quando il ricordo appare come un sistema completo di rappresentazioni (è il caso delle *Memorie*), la vita è finita e incomincia la vecchiaia, la quale è puro tempo (*io non sono piú altro che tempo*); l'esistenza non è dunque regolata dalla fisiologia, ma dalla memoria; non appena questa può coordinare, strutturare (e ciò può avvenire prestissimo), ecco che l'esistenza diventa destino, ma proprio per questo essa ha fine, giacché il destino non può mai coniugarsi altro che al trapassato remoto: il destino è un tempo conchiuso. Essendo lo sguardo ciò che trasforma la vita in destino, la vecchiaia fa della vita un'essenza, solo che essa non è piú la vita. Questa situazione paradossale fa dell'uomo che dura a lungo un essere sdoppiato (Chateaubriand parla della *vita anteriore* di Rancé), il quale non approda mai a un'esistenza completa: prima le chimere, poi i ricordi, ma mai il possesso: è l'ultima *impasse* della vecchiaia: le cose sono cose solo quando non sono piú: «*Costumi d'un tempo, voi non rinascerete piú; e se anche rinasceste, ritrovereste ancora il fascino di cui la vostra polvere vi ha dotato?*» L'anamnesi, che è in fondo il tema centrale di *Rancé*, il Riformatore che ha avuto anch'esso una doppia vita, mondana e monastica, l'anamnesi, dicevamo, è dunque un'operazione esaltante e al tempo stesso straziante; questa passione della memoria si placa solo con un atto che finalmente dà al ricordo una stabilità di essenza: *scrivere*. Per Chateaubriand la vecchiaia è strettamente legata all'idea di opera. La sua *Vita di Rancé* è profeticamente vissuta come se fosse la sua ultima opera e, in due occasioni, egli s'identifica con Poussin morente a Roma (la città delle rovine) e in atto di dare al suo ultimo quadro quell'imperfezione misteriosa e suprema, piú bella dell'opera d'arte compiuta, che è *il fremito del tempo*: il ricordo è l'inizio dello scrivere e lo scrivere è a sua volta il principio della morte (per quanto giovani s'incominci a farlo).

L'esperienza di partenza della *Vita di Rancé* sarebbe dunque questa: una passione dolorosa che non è già quella d'invecchiare, ma di essere vecchi, di essere passati interamente dalla parte del puro tempo, in quella regione del profondo silenzio (scrivere non è parlare) dalla quale il vero *io* appare lontano, anteriore (Chateaubriand misura il suo malessere al fatto che oramai egli può *citarsi*). Comprendiamo come un tale inizio abbia costretto Chateaubriand a introdursi di continuo nella vita del Riformatore, di cui tuttavia voleva essere soltanto il devoto biografo. Questa sorta d'intreccio è banale: come si può infatti raccontare qualcuno senza proiettarsi in lui? Ma, a ben guardare, l'intervento di Chateaubriand non è affatto proiettivo (o per lo meno il suo intento è molto particolare); tra Chateaubriand e Rancé vi sono naturalmente alcune rassomiglianze; senza parlare di una certa «statura» comune, la rinunzia mondana di Rancé (la sua conversione) accentua la separazione del mondo imposta (miticamente) a Chateaubriand dalla vecchiaia: entrambi hanno una *vita anteriore*; quella di Rancé è però volontariamente muta: in lui, il ricordo (della sua giovinezza brillante, letterata, amorosa) non può parlare che con la voce di Chateaubriand, il quale deve ricordarsi per due; di qui l'intreccio, non già di sentimenti (Chateaubriand ha anzi poca simpatia per Rancé), ma bensí di ricordi. Quindi, l'intrusione di Chateaubriand nella vita di Rancé non è affatto soffusa, sublime, immaginosa, in poche parole «romantica» (in particolare, Chateaubriand non *deforma* Rancé per vivere dentro di lui), ma è anzi concisa, scabra. Chateaubriand non si proietta, si sovrappone; ma siccome il discorso è apparentemente lineare e dato che qualsiasi operazione di simultaneità gli riesce problematica, l'autore non può far altro che penetrare di forza, e a sprazzi, in una vita che non è la sua; la *Vita di Rancé* non è un'opera uniforme, ma un'opera spezzettata (noi amiamo questa «caduta» continua); di continuo, anche se ogni volta per poco, il filo del discorso del Riformatore viene spezzato per far posto a un repentino ricordo del narratore: Rancé arriva a Comminges dopo un terremoto: Chateaubriand giunse a Granada in una identica situazione; Rancé traduce Doroteo: Chateaubriand poté vedere tra Giaffa e Gaza il deserto in cui visse il santo; Bossuet e Rancé passeggiavano nel convento dopo il vespro. «*Ho osato profanare coi passi che mi servirono a sognare René il chiostro in cui Bossuet e Rancé discorrevano di cose divine*»; per soffo-

care col sudore i suoi pensieri, San Girolamo camminava lungo le rive del mar Morto con sacchi di sabbia sulle spalle. «*Io stesso ho percorso quelle lande sotto il peso del mio animo*». In questa reiterazione continuamente spezzata, che è il contrario di un'assimilazione e di conseguenza, secondo il significato corrente, di una «creazione», vi è un che d'irrequieto, come una strana risacca: non si può dimenticare l'*io*: senza mai risucchiarlo, Rancé lascia periodicamente allo scoperto Chateaubriand: mai un autore si è liberato meno di se stesso; c'è in questa *Vita di Rancé* qualcosa di rigido: è un'opera fatta di schegge, di frammenti abilmente mescolati ma non amalgamati; Chateaubriand non fa un doppione di Rancé: egli lo interrompe, prefigurando in tal modo una letteratura del frammento, secondo la quale le coscienze inesorabilmente separate (dell'autore e del personaggio) non si servono piú ipocritamente di una stessa voce composita. Con Chateaubriand, ha inizio la solitudine dell'autore: l'autore *non è* il suo personaggio: tra di loro s'instaura una distanza, che Chateaubriand registra ma a cui non si adegua; di qui, quegli alti e bassi che dànno alla *Vita di Rancé* la sua particolare vertigine.

La testa mozzata.

In effetti, la *Vita di Rancé* risulta essere composta in modo irregolare; è vero che le quattro parti principali seguono all'incirca la cronologia: la giovinezza di Rancé, la sua conversione, la sua vita a La Trappe, la sua morte; ma se si scende al livello di quelle misteriose unità del discorso che la stilistica non ha ancora ben definito e che stanno a metà fra la parola e il capitolo (talora una frase talaltra un paragrafo), la frantumazione del senso è continua, come se Chateaubriand non potesse mai impedirsi di girare improvvisamente la testa verso «qualcos'altro» (lo scrittore sarebbe dunque uno *sbadato*?); questo disordine si avverte chiaramente nel come vengono presentati i ritratti dei personaggi (che nella *Vita di Rancé* sono assai numerosi); non si sa mai quando Chateaubriand parlerà di qualcuno; la digressione non è prevedibile, il suo rapporto col filo del racconto è sempre improvviso e fragile; per esempio, Chateaubriand ha avuto diverse occasioni per parlare del cardinale di Retz quando descrive la gioventú frondista di Rancé; eppure, il ritratto di Retz viene fuori solo molto piú avanti, e precisamente quando parla d'un viaggio che Rancé fa a Roma. A proposito di quel XVII secolo che ammirava, Chateaubriand parla di *quei tempi in cui niente era ancora classificato*, suggerendo cosí la profonda componente barocca del classicismo. Dal canto suo, la *Vita di Rancé* reca anch'essa l'impronta del barocco (la parola è qui adoperata senza rigore storico), nella misura in cui l'autore accetta di organizzare senza strutturare secondo il canone classico; c'è in Chateaubriand un'esaltazione della rottura e della ramificazione. Benché a dire il vero questo non sia un fenomeno propriamente stilistico, dal momento che può superare i limiti della pura e semplice frase, gli si può comunque assegnare un modello retorico: l'*anacoluto*, il quale è contemporaneamente rottura della costruzione e punto di partenza d'un nuovo senso.

Come si sa, nel discorso ordinario il rapporto tra le parole è soggetto a una certa probabilità. Chateaubriand dirada questa probabilità; che possibilità ci sono di veder comparire la parola *alga* nella vita di Marcelle de Castellane? Eppure, a proposito della morte di questa giovane donna, Chateaubriand improvvisamente ci dice: «*Le fanciulle di Bretagna si lasciano morire sulla spiaggia dopo essersi attaccate alle alghe d'uno scoglio*». In greco, il piccolo Rancé è un vero prodigio: che rapporto c'è con la parola *guanto*? Eppure, in quattro e quattr'otto, il rapporto viene stabilito (il gesuita Caussin mette alla prova il fanciullo nascondendo il suo testo coi suoi guanti). Attraverso questa divagazione colta, ciò che fa irruzione nel discorso è sempre un elemento sorprendente (*alga*, *guanto*). La parola letteraria (dato che è di lei che si tratta) appare cosí come un immenso e sontuoso rudere, il resto frammentario di un'Atlantide in cui le parole, troppo cariche di colore, sapore, forma, in breve di qualità e non di idee, brillano come i detriti d'un mondo *diretto*, impensa-

to, che non offuscano, che non nuocciono ad alcuna logica: le parole devono pendere come dei bei frutti dall'albero indifferente del racconto: tale è in fondo il sogno dello scrittore; gli si potrebbe dare per simbolo l'incredibile anacoluto che, a proposito di Retz, fa parlare Chateaubriand di aranceti (*«a Saragozza egli vide un prete che passeggiava solo perché aveva sotterrato il suo parrocchiano appestato. A Valenza, gli aranceti formavano le palizzate delle strade maestre, Retz respirava l'aria che anche Vannozia aveva respirato»*). La stessa frase richiama diversi mondi (Retz, la Spagna) senza curarsi minimamente di metterli in rapporto fra loro. In effetti, attraverso questi anacoluti sovrani il discorso s'instaura in base a una profondità: la lingua umana sembra ricordarsi, invocare, ricevere un'altra lingua (quella degli dèi, com'è detto nel *Cratilo*). Da solo, l'anacoluto costituisce infatti un ordine, una *ratio*, un principio; forse quello di Chateaubriand inaugura una nuova logica, affatto moderna, il cui operatore è la sola ed estrema rapidità del verbo, senza la quale il sogno non avrebbe potuto investire la nostra letteratura. Questa sconfinata paratassi, questo silenzio delle articolazioni comporta, s'intende, profonde conseguenze per l'economia generale del senso: l'anacoluto obbliga a *cercare* il senso, lo fa «vibrare» senza fissarlo; da Retz agli aranceti di Valenza, il senso gira intorno ma non si ferma; una nuova rottura, una nuova fuga ci porta a Maiorca dove Retz *«udí alcune devote fanciulle attraverso la grata d'un convento: esse stavano cantando»*: che rapporto c'è tra questi due fatti? In letteratura, tutto rapporto c'è tra questi due fatti? In letteratura, tutto viene dunque *offerto* alla comprensione, e tuttavia, proprio come nella nostra vita, *alla fin fine* non c'è niente da capire.

In effetti, l'anacoluto introduce a una poetica della distanza. Di solito si pensa che lo sforzo letterario consista nel ricercare delle affinità, delle consonanze, delle similitudini e che la funzione dello scrittore sia quella di *unire* la natura e l'uomo in un unico mondo (è ciò che si potrebbe chiamare la sua funzione sinestetica). Eppure la metafora, figura fondamentale della letteratura, può anche essere intesa come un efficacissimo strumento di disgiunzione; in modo particolare in Chateaubriand, ove abbonda, essa ci rappresenta la contiguità ma anche l'incomunicabilità di due mondi, di due lingue fluttuanti, solidali e al tempo stesso separate, come se una non fosse mai altro che la nostalgia dell'altra; il racconto fornisce alcuni elementi letterari (esso rende anzi obbligatorio il loro inserimento) che, attraverso la metafora, vengono improvvisamente ghermiti, sollevati, scollati, separati e poi abbandonati alla naturalezza dell'aneddoto, proprio nel momento in cui la parola nuova, che come si è visto è stata introdotta a viva forza, senza preparazione, conformemente a un anacoluto perentorio, ci mette bruscamente in presenza d'un *altrove* irriducibile. Chateaubriand parla del sorriso d'un giovane monaco moribondo: *«Pareva di udire quell'uccello senza nome che rincuora il viandante nelle vallate del Kashmir»*. E in un altro punto dice: *«Chi nasceva qui? chi moriva? chi piangeva? Silenzio! Lassú in cielo degli uccelli volano verso altri lidi»*. In Chateaubriand, la metafora non avvicina affatto degli oggetti: semmai essa separa dei mondi; tecnicamente parlando (dato che parlare tecnicamente o metafisicamente è la stessa cosa), oggi si direbbe che essa non conduce a un solo significato (come nel caso della comparazione poetica), ma che, estesa alle grandi unità del discorso, partecipa alla vita stessa del sintagma, il quale, stando a quanto ci dicono i linguisti, è sempre strettamente connesso alla parola. Dea della divisione delle cose, la grande metafora di Chateaubriand è sempre nostalgica. Mentre pare moltiplicare gli echi, essa lascia l'uomo come *spento* nella natura e alla fin fine gli risparmia la falsità d'una autenticità *diretta*: per esempio, è impossibile parlare umilmente di se stessi; ma con un'ultima astuzia, pur senza risolvere questa impossibilità, Chateaubriand la supera trasportandoci altrove: *«Riguardo me stesso, per quanto amore io possa nutrire per la mia meschina persona, so bene che non sopravvivrò oltre la mia morte. Nelle isole di Norvegia si portano alla luce delle urne su cui sono incisi dei caratteri indecifrabili. Di chi sono quelle ceneri? I venti non lo sanno»*. Chateaubriand sa perfettamente che egli sopravvivrà anche dopo la sua morte; ma ciò che egli ci vuol fare intendere non è

l'impossibile umiltà; quello che l'urna, la Norvegia, il vento insinuano in noi è qualcosa che ha del notturno e del nevoso, una certa desolazione dura, grigia, fredda, in poche parole qualcosa che *non è* l'oblio, che di quella costituisce il semplice senso anagogico. La letteratura, insomma, non è mai altro che un certo connotato, *nel quale ci si perde*; la letteratura separa, distoglie. A proposito della morte di Madame de Lamballe: «*La sua vita volò via come quel passerotto d'un barcone del Rodano che, ferito a morte, fa inclinare dibattendosi la chiglia del battellino troppo carico*»; e con questo il gioco è fatto: ci ritroviamo bizzarramente assai lontani dalla Rivoluzione.

Stando cosí le cose, la grande funzione della retorica e delle sue figure sarebbe dunque questa: far capire, *nello stesso tempo*, qualcos'altro. Il fatto che la *Vita di Rancé* sia un'opera letteraria (e non, o non solo, apologetica), ci porta molto lontano dalla religione, e qui, ancora una volta, la svolta è determinata da una figura retorica: l'antitesi. Per Rousseau, l'antitesi è antica quanto il linguaggio; ma nella *Vita di Rancé*, che essa struttura interamente, l'antitesi non favorisce soltanto un disegno dimostrativo (la fede *capovolge* le vite): qui essa è un vero e proprio «diritto di ricupero» dello scrittore sul tempo. Vivendo la sua vecchiaia come una forma, Chateaubriand non poteva accontentarsi della conversione «oggettiva» di Rancé; dando a quella vita la forma di una parola ordinata (quella della letteratura), era necessario che il biografo la suddividesse in un *prima* (mondano) e un *dopo* (solitario), adattabili a una serie infinita di contrapposizioni; e affinché le contrapposizioni fossero rigorose, bisognava separarle mediante un avvenimento netto, sottile, aguzzo e decisivo come il crinale di una sommità che separa due paesi completamente differenti; Chateaubriand individua questo avvenimento nella decapitazione dell'amante di Rancé; innamorato, letterato, battagliero, in poche parole mondano, una sera Rancé rincasa da una battuta di caccia, vede la testa della sua donna accanto alla bara e immediatamente, senza una parola, passa dalla parte della piú fiera e ferrea religiosità: egli realizza cosí, nella sua forma e

nella sua astrazione, l'operazione stessa della contrarietà. L'avvenimento è dunque, letteralmente, *poetico* («*Tutti i poeti hanno adottato la versione di Larroque* – che è l'ipotesi della decapitazione –, *tutti i religiosi l'hanno respinta*»); se vogliamo, l'avvenimento è possibile solo in letteratura; esso non è né vero né falso, ma fa semplicemente parte d'un sistema, senza il quale non vi sarebbe nessuna *Vita di Rancé*, o per lo meno senza il quale, procedendo per gradi, la *Vita di Rancé* non concernerebbe Chateaubriand e neppure quei lontani lettori che siamo noi. Cosí, a una verità contingente, la letteratura sostituisce una plausibilità eterna; affinché la conversione di Rancé abbia ragione del tempo, del nostro tempo, bisogna che essa perda la sua propria durata: per poter essere *detta*, essa doveva compiersi tutta in una volta. Per questa ragione, nessun oggetto affidato al linguaggio può essere dialettico: il terzo termine – il tempo – manca sempre: l'antitesi è la sola sopravvivenza possibile della storia. Se «*il destino d'un grand'uomo è una Musa*», allora bisogna pure che esso parli per mezzo di tropi.

Il gatto giallo dell'abate Séguin.

Nella sua Prefazione, Chateaubriand ci parla del suo confessore, l'abate Séguin, il quale gli ordinò di scrivere, per penitenza, la *Vita di Rancé*. L'abate Séguin aveva un gatto giallo. Quel gatto giallo è forse tutta la letteratura; infatti, se la notazione rimanda senza dubbio all'idea che un gatto giallo è un gatto sgraziato, randagio, dunque trovato e in quanto tale apportatore di altri particolari della vita dell'abate, tutti attestanti la sua bontà e la sua povertà, questo giallo è allora semplicemente giallo, esso cioè non implica soltanto un senso sublime, ossia intellettuale, ma resta, caparbio, al livello dei colori (contrapponendosi per esempio al *nero* della vecchia perpetua o a quello del crocifisso): dire un *gatto giallo* e non un *gatto randagio*, è in un certo qual modo l'atto che distingue lo

scrittore dallo scrivente, non perché il giallo «rende l'immagine», ma perché avvolge in un incantesimo il senso intenzionale, perché volge la parola verso una sorta di *al di qua* del senso; il *gatto giallo* esprime la bontà dell'abate Séguin, ma anche esprime *di meno*, ed è appunto qui che si manifesta lo scandalo della parola letteraria. In un certo senso, la parola letteraria dispone di una doppia lunghezza d'onda; l'onda piú lunga è quella del senso (l'abate Séguin è un uomo pio che vive in povertà in compagnia d'un gatto randagio); quella piú corta non trasmette alcuna informazione, eccetto la letteratura stessa: è la piú misteriosa, poiché, a causa di lei, noi non possiamo ridurre la letteratura a un sistema interamente decifrabile: la letteratura, la critica non sono delle pure e semplici ermeneutiche.

Per tutta la vita, Chateaubriand si è occupato di argomenti che non sono specificamente letterari: la politica, la religione, il viaggio, ecc.; ciononostante, egli è stato sempre in tutto e per tutto un vero scrittore: la sua conversione religiosa (di gioventú) è stata da lui immediatamente trasferita in letteratura (*Il genio del cristianesimo*); lo stesso è accaduto per la sua fede politica, i suoi dolori, la sua vita; egli ha inserito interamente nella nostra lingua quella seconda lunghezza d'onda che tiene sospesa la parola tra il senso e il non-senso. Certo, la prosa-spettacolo (l'*epidittico*, come dicevano i Greci) è molto antica; essa è presente in tutti i nostri Classici, poiché dal momento in cui la retorica non serve piú fini giudiziari (i quali sono le sue origini), essa può solo piú rinviare a se stessa, ed ecco che allora ha inizio la letteratura, ossia un linguaggio misteriosamente tautologico (*il giallo è giallo*); ciononondimeno, Chateaubriand contribuisce a istituire una nuova economia della retorica. Sino ad epoca tarda, nella nostra letteratura la parola-spettacolo (per esempio quella degli scrittori classici) non si esprimeva mai senza far ricorso a un sistema tradizionale di soggetti (di *argomenti*): la topica. Abbiamo visto che Chateaubriand aveva trasformato il *topos* della *vanitas* e che in lui la vecchiaia era diventata un tema esistenziale; faceva cosí la sua comparsa in letteratura un nuovo problema, o, se si preferisce, una nuova forma: il matrimonio fra l'autenticità e lo spettacolo. Ma al tempo stesso l'*impasse* si restringe.

La *Vita di Rancé* rappresenta molto bene questa *impasse*. Rancé è un cristiano assoluto; come tale, secondo le sue stesse parole, egli deve essere *senza ricordo, senza memoria e senza rancore*; possiamo aggiungere: senza letteratura. Naturalmente, l'abate Rancé ha scritto (delle opere religiose); egli ha persino avuto delle civetterie da autore (salvando un manoscritto dalle fiamme); ciononostante, la sua conversione religiosa ha rappresentato il suicidio di uno scrittore; in gioventú, Rancé amava le lettere, anzi vi eccelleva; diventato monaco e messosi a viaggiare, egli «*non scrive e neppure tiene un diario*» (nota Chateaubriand). Tuttavia, a questa morte letteraria Chateaubriand deve dare una vita letteraria: tale è il paradosso della *Vita di Rancé* e questo paradosso è generale, esso porta ben piú lontano di quanto non porti un problema di coscienza posto da una religione dell'abnegazione. Ogni uomo che scrive (e dunque che legge) ha dentro di sé un Rancé e un Chateaubriand; Rancé gli dice che il suo *io* non potrebbe reggere il teatro di nessuna parola, se non a rischio di perdersi: dire *Io* significa fatalmente aprire un sipario, non tanto sollevare un velo (ciò ha ormai poca importanza) quanto piuttosto inaugurare il cerimoniale dell'immaginario; da parte sua, Chateaubriand gli dice che le sofferenze, i malesseri, le esaltazioni, in poche parole la pura percezione di esistenza di quell'*io*, non possono che calare nel linguaggio, che l'animo «sensibile» è condannato alla parola e di conseguenza al teatro di questa parola. Da quasi due secoli questa contraddizione aleggia intorno ai nostri scrittori: di conseguenza ci ritroviamo a fantasticare intorno alla figura di uno scrittore che non intende scrivere. È evidente che non siamo di fronte a un problema morale; non si tratta di prendere partito per una ostentazione fatale del linguaggio; come aveva osservato Kierkegaard, è semmai il linguaggio che, essendo la generalità, rappresenta la categoria della morale: come essere dell'assolutamente individuale, Abramo che sacrifica suo figlio deve rinunciare al linguaggio: è

condannato a non parlare. Lo scrittore moderno è Abramo e, insieme, non lo è: egli ha bisogno di essere fuori della morale e al tempo stesso dentro il linguaggio, ha bisogno di fare del generale utilizzando dell'irriducibile, di ritrovare l'amoralità della sua esistenza attraverso la generalità morale del linguaggio: la letteratura è appunto questo *rischioso* paesaggio.

A che cosa serve dunque la letteratura? A cosa serve dire *gatto giallo* invece di *gatto randagio*? definire la vecchiaia *viaggiatrice della notte*? parlare delle palizzate formate dagli aranceti di Valenza a proposito di Retz? A cosa serve la testa mozzata della duchessa di Montbazon? Perché trasformare l'umiltà di Rancé (del resto dubbia) in uno spettacolo munito di tutta l'ostentazione dello stile (stile d'essere del personaggio, stile verbale dello scrittore)? Questo insieme di operazioni, questa *tecnica*, alla cui incongruità (sociale) bisogna sempre far ritorno, serve forse a questo: *a soffrire di meno*. Noi non possiamo sapere se Chateaubriand trasse qualche piacere o ebbe qualche sollievo per il fatto di aver scritto la *Vita di Rancé*; certo è che leggendo questo libro, e sebbene lo stesso Rancé ci sia indifferente, noi afferriamo la potenza d'un linguaggio inutile. Certo, definire la vecchiaia *la viaggiatrice della notte* non può continuamente guarire dalla iattura di invecchiare; infatti, da una parte c'è il tempo dei mali reali i quali possono avere soltanto una soluzione dialettica (cioè innominata), e dall'altra qualche metafora che risplende, che rischiara senza agire. E tuttavia questo sfavillío della parola introduce nel nostro malessere la scossa di una distanza: la nuova forma è per la sofferenza come un'acqua lustrale: usata sin dall'origine nel linguaggio (esistono altri sentimenti oltre a quelli nominati?), è tuttavia il linguaggio – ma un linguaggio *altro* – che rinnova il patetico. Questo distacco, stabilito dalla scrittura, dovrebbe avere un nome soltanto (se gli si potesse togliere ogni stridore): l'*ironia*. In rapporto alla difficoltà di essere, di cui essa è un'osservazione costante, la *Vita di Rancé* è un'opera sommamente ironica (*eironeia* significa *interrogazione*); la si potrebbe definire una schizofrenia nascente, prudentemente formata in quantità omeopatica:

del resto, non è forse essa un certo «distacco» applicato dall'eccesso delle parole (ogni scrittura è enfatica) alla sordida mania di soffrire?

1965.

Proust e i nomi

Come si sa, *Alla ricerca del tempo perduto* è la storia d'una scrittura. Forse, per meglio capire come questa storia sia andata svolgendosi, non è inutile rievocarla, tanto piú che questo svolgimento simboleggia ciò che, in definitiva, permette allo scrittore di scrivere.

La nascita di un libro che noi non conosceremo ma il cui annuncio è il libro stesso di Proust, si compie, come un dramma, in tre atti. Nel primo atto è rappresentata la volontà di scrivere: il giovane narratore avverte dentro di sé questa volontà attraverso il piacere erotico che gli procurano le frasi di Bergotte e attraverso la gioia che egli prova nel descrivere i campanili di Martinville. Il secondo atto, assai lungo, dal momento che occupa la parte sostanziale de *Il tempo perduto*, tratta dell'impotenza a scrivere. Questa impotenza si articola in tre scene, o, se si preferisce, in tre situazioni di sconforto: dapprima è Norpois che di riflesso rimanda al giovane narratore un'immagine scoraggiante della letteratura: immagine ridicola che tuttavia egli non avrebbe neanche la capacità di far sua; molto piú tardi, a gettarlo ancora di piú nello sconforto è un'altra immagine: un passaggio del *Journal* dei Goncourt, insieme prestigioso e beffardo, gli dà la conferma, mediante un'operazione di confronto, della sua impotenza a trasformare la sensazione in notazione; infine, fatto piú grave ancora, giacché riguarda direttamente la sua sensibilità e non piú il suo talento, un ultimo incidente lo dissuade definitivamente dallo scrivere: scorgendo, dal treno che lo riporta a Parigi dopo una lunga malattia, un filare d'alberi in aperta campagna, dinanzi alla loro

bellezza il narratore non prova altro che indifferenza; egli conclude che non scriverà mai; tristemente liberato da ogni obbligo nei riguardi d'un voto che è manifestamente incapace di realizzare, egli accetta di rientrare nella frivolezza del mondo e di andare a un ricevimento in casa della duchessa di Guermantes. Là, attraverso un capovolgimento effettivamente drammatico, giunto proprio alle soglie della rinunzia, il narratore ritroverà, offerto alla sua portata, il potere della scrittura. Questo terzo atto occupa tutto il *Tempo ritrovato* e comprende anch'esso tre episodi; il primo episodio si compone di tre illuminazioni che si susseguono: sono tre reminiscenze (San Marco, gli alberi visti dal treno, Balbec), originate da tre minuscoli incidenti che si verificano al momento del suo arrivo al palazzo Guermantes (il lastricato disuguale del cortile, il tinnío d'un cucchiaio contro un piatto, un tovagliolo inamidato che un maggiordomo gli porge); queste reminiscenze sono dei colpi di fortuna, che ora si tratta di comprendere, se le si vuole serbare o per lo meno rievocare a volontà; nel secondo episodio, che forma il nucleo della teoria proustiana della letteratura, il narratore si dedica sistematicamente a esplorare i segni che ha ricevuto e a comprendere in tal modo, con un'unica mossa, il mondo e il Libro, il Libro come mondo e il mondo come Libro. Un'ultima *suspense* giunge però a ritardare il potere di scrivere: soffermandosi ad osservare alcuni invitati che egli aveva perso di vista da molto tempo, il narratore nota con stupore che sono invecchiati: il Tempo, che gli ha restituito la scrittura sembra ora volergliela togliere: vivrà abbastanza da portare a compimento la sua opera? Sí, se egli accetta di ritirarsi dal mondo, di perdere la sua vita mondana per salvare la sua vita di scrittore.

La storia che viene raccontata dal narratore ha dunque tutti i caratteri drammatici d'una iniziazione; si tratta di una vera e propria mistagogia, articolata in tre momenti dialettici: il desiderio (il mistagogo postula una rivelazione), l'insuccesso (egli si accolla i pericoli, la notte, il nulla), l'assunzione (proprio quando il fallimento sembra essere completo, egli ottiene la vittoria). Ora, per scrivere la *Recherche*, Proust ha vissuto di persona questo *iter* inizia-

tico; al desiderio precocissimo di scrivere (formatosi sin dall'epoca del liceo) ha fatto seguito un lungo periodo, fatto certamente non di insuccessi, ma di brancolamenti, come se la vera e unica opera si cercasse, si abbandonasse, si riprendesse senza mai trovarsi; e come quella del narratore, questa iniziazione negativa è andata compiendosi, se cosí si può dire, attraverso una certa quale esperienza della letteratura: i libri degli altri hanno prima affascinato e poi deluso Proust, cosí come quelli di Bergotte o dei Goncourt hanno affascinato e deluso il narratore; questa «traversata della letteratura» (tanto per riprendere, adattandola, un'espressione di Philippe Sollers), cosí simile all'itinerario iniziatico, pieno di tenebre e d'illusioni, si è potuta compiere per mezzo del *pastiche* (quale miglior testimonianza di fascinazione e di demistificazione del *pastiche*?), dell'entusiasmo sconfinato (Ruskin) e della contestazione (Sainte-Beuve). Proust andava cosí avvicinandosi alla *Recherche* (di cui, come si sa, certi frammenti si trovano già nel *Sainte-Beuve*), ma l'opera non riusciva a «ingranare». Le unità principali erano già lí (rapporti fra personaggi[1], episodi cristallizzatori[2]), esse provavano a combinarsi in vario modo, come in un caleidoscopio, ma mancava ancora l'atto federatore che doveva permettere a Proust di scrivere la *Recherche* senza mai interrompersi, dal 1909 alla sua morte, a prezzo d'una segregazione di cui si sa bene quanto essa ricordi quella del narratore stesso, alla fine de *Il tempo ritrovato*.

Non si cerca qui di spiegare l'opera di Proust attraverso la sua vita; si sta semplicemente parlando di atti interni al discorso stesso (e quindi di atti poetici e non biografici) e, beninteso, questo discorso può essere quello del narratore o quello di Marcel Proust. Ora, l'omologia che, con ogni evidenza, disciplina i due discorsi, esige uno svolgimento simmetrico: bisogna che alla fondazione della scrittura mediante la reminiscenza (nel narratore) corrisponda (in

[1] Per esempio: l'intempestivo visitatore delle serate di Combray, che sarà Swann, l'innamorato della «piccola brigata», che sarà il narratore.
[2] Per esempio: la lettura mattutina del *Figaro*, portato al narratore da sua madre.

Proust) qualche scoperta analoga, atta a fondare definitivamente, nella sua continuità futura, tutta la scrittura della *Recherche*. Qual è dunque l'accidente, niente affatto biografico, bensí creatore, che aduna insieme un'opera già concepita, già tentata, ma niente affatto scritta? Qual è quel particolare cemento che darà la grande unità sintagmatica a tali e tante unità discontinue, sparse? In poche parole, cos'è che lo scrittore trova, simmetrico alle reminiscenze che il narratore aveva esplorato e sfruttato, al momento del ricevimento dalla duchessa di Guermantes?

I due discorsi, quello del narratore e quello di Marcel Proust, sono omologhi, ma niente affatto analoghi. Il narratore scriverà, e questo futuro lo mantiene in un ordine dell'esistenza, non già della parola; esso è alle prese con una psicologia, non con una tecnica. Marcel Proust, al contrario, scrive; egli lotta con le categorie del linguaggio e non con quelle del comportamento. Appartenendo alla sfera referenziale, la reminiscenza non può essere direttamente un'unità del discorso, e ciò di cui Proust ha bisogno è di un elemento che sia propriamente poetico (nell'accezione che Jakobson dà a questa parola); ma occorre anche che, come la reminiscenza, questo aspetto linguistico abbia il potere di costituire l'essenza degli oggetti romanzeschi. Orbene, vi è una categoria di unità verbali che possiede in sommo grado questo potere costitutivo: è la categoria dei nomi propri. Il Nome proprio dispone delle tre peculiari facoltà che il narratore riconosce alla reminiscenza: il potere di essenzializzazione (dal momento che esso designa un solo referente), il potere di citazione (dal momento che, proferendolo, si può evocare a piacimento tutta l'essenza racchiusa nel nome), il potere di esplorazione (dal momento che si «dà la stura» a un nome esattamente come si fa con i ricordi): il Nome proprio è in un certo senso la forma linguistica della reminiscenza. Inoltre, l'avvenimento (poetico) che ha «innescato» la *Recherche* è la scoperta dei nomi; senza dubbio, sin dall'epoca del *Sainte-Beuve*, Proust disponeva già di certi nomi (*Combray*, *Guermantes*); ma, a quanto pare, egli fissò nelle sue linee generali il sistema onomastico della *Recherche*

solamente fra il 1907 e il 1909: una volta trovato questo sistema, l'opera poté immediatamente realizzarsi [1].

L'opera di Proust descrive un immenso, incessante apprendistato [2]. Questo apprendistato vive sempre due momenti (in amore, nell'arte, nello snobismo): un'illusione e una delusione; da questi due momenti nasce la verità, cioè la scrittura; ma tra il sogno e il risveglio, prima che la verità emerga, il narratore proustiano deve assolvere un compito ambiguo (dato che esso conduce alla verità attraverso non pochi equivoci), che consiste nell'interrogare disperatamente i segni: segni emessi dall'opera d'arte, dall'essere amato, dall'ambiente frequentato. Anche il Nome proprio è un segno, e non già un semplice indizio che designa senza significare, come vuole l'indirizzo corrente, da Peirce a Russel. Come segno, il Nome proprio si offre a una descrizione, a un deciframento: esso è un «ambiente» (nel senso biologico del termine), in cui ci si deve immergere, calandosi indefinitivamente in tutte le fantasticherie che esso porta con sé [3], e al tempo stesso un oggetto prezioso, compresso, imbalsamato, che bisogna aprire come un fiore [4]. In altre parole, se il Nome (cosí chiameremo d'ora innanzi il nome proprio) è un segno, esso è un segno voluminoso, un segno sempre gravido e fitto di significati che nessun uso può ridurre, appiattire, contrariamente a quanto accade per il nome comune, il quale invece per ciascun sintagma non affida mai piú di uno dei suoi significati. Il Nome proustiano è già di per sé, e in tutti i casi, l'equivalente d'una intera voce di dizionario: il nome di *Guermantes* copre immediatamente tutto ciò che il ricordo, l'uso e la cultura possono condensarvi dentro;

[1] Proust stesso ha enunciato la sua teoria del nome proprio a due riprese: nel *Contro Sainte-Beuve* e ne *La strada di Swann* (parte terza: *Nomi di paesi: il Nome*).

[2] È la tesi sostenuta da Gilles Deleuze nel suo pregevole libro, *Marcel Proust e i segni* (Einaudi, Torino 1967).

[3] «... Non pensando io ai nomi come a un ideale inaccessibile, ma come a un ambiente reale in cui mi sarei immerso» (*La strada di Swann*, Einaudi, Torino 1963, p. 418).

[4] «... Liberare con delicatezza dalle bende dell'abitudine e rivedere nella sua primitiva freschezza quel nome di Guermantes...» (*Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1954, p. 316).

esso è immune da qualsiasi restrizione selettiva: il sintagma in cui è posto gli è indifferente; sotto un certo aspetto, il Nome è dunque una mostruosità semantica, giacché, pur provvisto di tutti i caratteri del nome comune, esso può comunque esistere e funzionare al di fuori di qualsiasi regola proiettiva. Tale è il prezzo – o il riscatto – del fenomeno d'«ipersemanticità» di cui esso è il teatro [1], e che lo accomuna, assai strettamente s'intende, alla parola poetica.

Per il suo spessore semantico (vorremmo quasi poter dire: per la sua «sfoglia»), il Nome proustiano si offre a una vera e propria analisi semica che lo stesso narratore non manca né di postulare né di delineare: ciò che egli chiama le differenti «figure» del Nome [2], sono dei veri e propri semi, dotati, nonostante il loro carattere immaginario (il che prova una volta di piú come sia necessario distinguere tra il significato e il referente), di una perfetta validità semantica. Il nome di Guermantes contiene quindi diversi *primitivi* (tanto per riprendere un'espressione di Leibniz): «*un torrione quasi immateriale, un luminoso fantasma color arancione, dall'alto del quale il signore e la sua dama decidevano la vita e la morte dei loro vassalli*»; «*una vecchia torre colorita e fiorita dal tempo che attraversa i secoli*»; il palazzo parigino di Guermantes, «*limpido come il suo nome*»; un castello feudale nel pieno centro di Parigi, ecc. Questi semi sono, s'intende, delle «immagini»; ciononostante, nella lingua superiore della letteratura, esse sono dei puri significati, offerti come quelli della lingua denotante a tutta una sistematica del senso. Alcune di queste immagini semiche sono tradizionali, culturali: *Parma* non designa una città dell'Emilia, situata sul Po, fondata dagli Etruschi, che conta 138 000 abitanti; il vero significato di queste due sillabe è composto di due semi: la dolcezza stendhaliana e il riflesso delle violet-

[1] Cfr. U. WEINREICH, *On the Semantic Structure of Language*, in J. H. GREENBERG, *Universals of Language* (The M.I.T. Press, Cambridge [Mass.] 1963; 2ª ed. 1966), p. 147.

[2] «Ma piú tardi, trovo successivamente, nella vita che ebbe in me quello stesso nome, sette od otto figure differenti...» (*I Guermantes* cit., p. 9).

te[1]. Altre sono individuali, memorative: *Balbec* ha per semi due espressioni riferite in passato al narratore, una da Legrandin (Balbec è un luogo di tempeste, un estremo lembo di spiaggia), l'altra da Swann (la sua chiesa, per metà romanica, è un esemplare del gotico normanno), cosicché il nome ha sempre due sensi simultanei: «architettura gotica e tempesta sul mare[2]». Ogni nome ha perciò il suo spettro semico, variabile nel tempo, a seconda della cronologia del suo lettore, che aggiunge o sottrae elementi suoi, esattamente come fa la lingua nella sua diacronia. Il Nome è in effetti *catalizzabile*; si può riempirlo, dilatarlo, colmare gli interstizi della sua armatura semica con una infinità di aggiunte. Questa dilatazione semica del nome proprio può essere definita in un altro modo: ogni nome contiene diverse «scene» sorte in un primo momento in maniera discontinua, erratica, che però chiedono solo di federarsi e di formare in tal modo un piccolo racconto, giacché raccontare non è mai altro che collegare tra loro, mediante un processo metonimico, un numero ridotto di unità piene: *Balbec* cela cosí dentro di sé non solo diverse scene, ma anche l'impulso che le può riunire in un medesimo sintagma narrativo, dato che queste sillabe eteroclite erano sicuramente nate da un modo dissueto di pronunciare, «*che non dubitavo di ritrovare perfino nell'albergatore che m'avrebbe servito il caffelatte al mio arrivo, conducendomi a vedere il mare infuriato davanti alla chiesa, ed al quale io prestavo l'aspetto disputante, solenne e medievale d'un personaggio di favolello*[3]». Ed è appunto perché il Nome proprio si offre a una catalisi d'una ricchezza infinita, che è possibile dire che, poeticamente, tutta la *Recherche* è nata da qualche nome[4].

Questi nomi bisogna però sceglierli – o trovarli. Ed è qui che, nella teoria proustiana del Nome, sorge uno dei maggiori problemi, se non proprio della linguistica, per lo meno della semiologia: la motivazione del segno. Senza

[1] *La strada di Swann* cit., p. 416.
[2] *Ibid.*, p. 413.
[3] *Ibid.*, p. 416.
[4] «Era, quel nome di Guermantes, quasi come il luogo ideale di un romanzo» (*I Guermantes* cit., p. 10).

dubbio, nel caso specifico, questo problema è un po' artificiale, dal momento che esso si pone soltanto al romanziere, il quale ha la libertà (ma al tempo stesso anche il dovere) di creare dei nomi propri che siano insieme inediti ed «esatti»; ma a onore del vero, il narratore e il romanziere percorrono in senso inverso lo stesso cammino; uno crede di decifrare nei nomi che gli sono dati una sorta di affinità naturale tra il significante e il significato, tra il colore vocalico di *Parma* e la dolcezza malva del suo contenuto; l'altro, dovendo inventare qualche luogo che sia insieme normanno, gotico e ventoso, deve cercare nell'intavolatura generale dei fonemi qualche suono che si accordi con la combinazione di questi significati; uno decodifica e l'altro codifica, ma si tratta pur sempre dello stesso sistema, e questo sistema è in un modo o nell'altro un sistema motivato, fondato su un rapporto di *imitazione* tra il significante e il significato. Nel caso specifico, codificatore e decodificatore potrebbero far loro l'affermazione di Cratilo: «*La facoltà del nome consiste nel rappresentare la cosa come essa è*». Per Proust, il quale non fa che teorizzare l'arte generale del romanziere, il nome proprio è una simulazione o, come diceva Platone (sia pure con una punta di diffidenza), una «fantasmagoria».

Le motivazioni addotte da Proust sono di due specie: naturali e culturali. Le prime rientrano nella sfera di pertinenza della fonetica simbolica[1]. Non è qui il caso di riaprire il dibattito su questa questione (nota in passato col nome di *armonia imitativa*), della quale si sono interessati, fra gli altri, Platone, Leibniz, Diderot e Jakobson[2]. Ci limiteremo a riportare un passaggio di Proust, meno celebre ma forse altrettanto pertinente del Sonetto delle Vocali: «... *Bayeux, cosí alta nei suoi nobili merletti rossastri, la vetta illuminata dall'oro vecchio dell'ultima sillaba; Vitré, di cui l'accento acuto tagliava a losanghe di legno nero la vetrata antica; la dolce Lamballe, che nel*

[1] Weinreich (*op. cit.*) ha osservato che il simbolismo fonetico rientra nel campo dell'ipersemanticità del segno.
[2] PLATONE, *Cratilo*; LEIBNIZ, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (parte II, libro III); DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*; R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*.

suo bianco va dal giallo guscio d'uovo al grigio perla; Coutances, cattedrale normanna, che il suo dittongo finale, grasso e biondeggiante, incorona come una torre di burro», ecc.[1]. Per la loro libertà e la loro ricchezza (contrariamente a quanto avviene di solito, qui non si tratta piú di attribuire alla contrapposizione *i/o* il tradizionale contrasto del *piccino/grosso* o dell'*acuminato/tondo*: quella che Proust descrive è un'intera gamma di segni fonici), gli esempi di Proust mostrano chiaramente che di solito la motivazione fonetica non si forma direttamente: tra il suono e il senso, il decifratore intercala un concetto intermedio, per metà materiale e per metà astratto, che funziona come una chiave e opera il passaggio, in un certo senso demoltiplicato, dal significante al significato: se *Balbec* significa per affinità un complesso di onde alte e spumose, di scogliere scoscese e di architettura puntuta, è perché possiamo usufruire di un dispositivo concettuale, quello del *grinzoso*, che vale per il tatto, l'udito e la vista. In altri termini, la motivazione fonetica esige una nominazione interiore: la lingua rientra surrettiziamente in una relazione che si postulava – miticamente – come immediata: la maggior parte delle motivazioni apparenti, essendo passate pari pari dalla parte della denotazione, si fondano cosí su delle metafore talmente tradizionali (il *grinzoso* applicato al suono) che esse non sono piú sentite come tali; ciò non toglie che la motivazione si determini a prezzo di un'antica anomalia semantica, o, se si preferisce, di un'antica trasgressione. Infatti, non è certo alla metafora che bisogna riallacciare i fenomeni di fonetismo simbolico, e a nulla servirebbe studiare l'uno senza l'altro. Proust potrebbe fornire un eccellente materiale per questo studio combinato: le sue motivazioni fonetiche implicano quasi tutte (tranne forse per *Balbec*) un'equivalenza tra il suono e il colore: *ieu* è oro vecchio, *é* è nero, *an* (in *Coutances* e *Guermantes*) è biondeggiante, giallo e dorato, *i* è porpora[2]. È questa una tendenza evidentemente generale: si tratta di far passare dalla parte del suono dei tratti peculiari alla vista (e piú in particolare al colore, data la sua natura insieme vibratoria e modulante): si tratta insomma di neutralizzare l'opposizione di alcune classi virtuali, nate dalla separazione dei sensi (ma è una separazione storica o antropologica? E inoltre, a quando risalgono e da cosa derivano i nostri «cinque sensi»? Sembra chiaro che uno studio aggiornato della metafora dovrebbe passare attraverso l'inventario delle classi nominali attestate dalla linguistica generale). Insomma, se la motivazione fonetica implica un processo metaforico, e di conseguenza una trasgressione, questa trasgressione si compie in alcuni punti di passaggio collaudati: per esempio il colore; ed è senza dubbio per questa ragione che le motivazioni avanzate da Proust, per quanto assai elaborate, appaiono «giuste».

Resta ancora da dire di un altro tipo di motivazioni, piú «culturali» e perciò analoghe a quelle che si trovano nella lingua: in effetti, queste motivazioni regolano l'invenzione dei neologismi, esemplati su un modello morfematico, e nello stesso tempo l'invenzione dei nomi propri, i quali sono invece «ispirati» a un modello fonetico. Quando inventa un nome proprio, lo scrittore è infatti sottoposto alle medesime regole di motivazione del legislatore platonico allorché questi vuol creare un nome comune; in un certo qual modo, egli deve «copiare» la cosa, e siccome questo è evidentemente impossibile, deve copiare almeno il modo in cui la lingua stessa ha creato alcuni dei suoi nomi. L'uguaglianza del nome proprio e del nome comune dinanzi alla creazione è bene illustrata da un caso limite: quello in cui lo scrittore finge di adoperare delle parole comuni: è il caso di Joyce e di Michaux; nel *Voyage en Grande Garabagne*, una parola come *arpette* non ha – giustamente – alcun senso; essa è tuttavia piena d'una significazione diffusa, e questo grazie non solo al suo contesto ma anche alla subordinazione a un modello fonico

[1] *La strada di Swann* cit., p. 417. È da notare che la motivazione addotta da Proust non è soltanto fonetica, ma, talvolta, anche grafica.

[2] «Il colore di Sylvie è un color porpora, di un rosa porpora di velluto purpureo e violaceo... e lo stesso nome, reso purpureo dalle due "i", di Sylvie, la vera "figlia del fuoco"» (*Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino 1974, p. 35).

assai comune in francese[1]. Tale è appunto il caso dei nomi proustiani. Il fatto che *Laumes, Argencourt, Villeparisis, Combray o Doncières* esistano o non esistano ha poca importanza; importante è il fatto che questi nomi abbiano ciò che si è potuto chiamare una «plausibilità francofonica»: il loro vero significato è: *Francia* o, meglio ancora, la «francesità»; il loro fonetismo, e su uno stesso piano il loro grafismo, sono elaborati in conformità a suoni e a gruppi di lettere legati specificamente alla toponimia francese (anzi, piú precisamente, franciana): è la cultura (quella dei Francesi) ad imporre al Nome una motivazione naturale: ciò che è imitato non è certamente nella natura, ma bensí nella storia, una storia tuttavia cosí antica che essa fa del linguaggio che ne è nato una vera e propria natura, fonte di modelli e di ragioni. Il nome proprio, e in particolare il nome proustiano, ha quindi una significazione comune: esso significa per lo meno la nazionalità e tutte le immagini che ad essa si possono associare. Esso può addirittura rinviare a significati piú particolari, come la provincia (intesa non in quanto regione, ma in quanto ambiente), in Balzac, o la classe sociale, in Proust; e questo non certo mediante la particella nobiliare, mezzo grossolano quanto mai, bensí attraverso l'istituzione d'un vasto sistema onomastico, articolato, da una parte, sulla contrapposizione tra aristocrazia e classi inferiori, e, dall'altra, sulla contrapposizione tra lunghe con finali mute (cioè finali munite in un certo senso d'un lungo strascico) e brevi aspre: da un lato il paradigma dei Guermantes, Laumes, Agrigente, e dall'altro quello dei Verdurin, Morel, Jupien, Legrandin, Sazerat, Cottard, Brichot, ecc.[2].

L'onomastica proustiana pare essere talmente organiz-

[1] Queste parole inventate sono state acutamente analizzate, da un punto di vista linguistico, da Delphine Perret nella sua tesi, *Étude de la langue littéraire d'après le Voyage en Grande Garabagne d'Henri Michaux* (Sorbona, Parigi 1965-66).

[2] Si tratta, beninteso, di una tendenza e non già di una legge. D'altro canto, *lunghe* e *brevi* vanno qui intese senza rigore fonetico, ma piuttosto come un'impressione comune, basata in gran parte sul grafismo, dato che i Francesi sono abituati dalla loro cultura scolastica, essenzialmente scritta, ad avvertire una tirannica contrapposizione tra le rime maschili e le rime femminili, sentite le une come brevi e le altre come lunghe.

zata che sembra effettivamente costituire il punto di partenza definitivo della *Recherche*: possedere il sistema dei nomi era per Proust (ed è per noi) possedere le significazioni essenziali del libro, l'impalcatura dei suoi segni, la sua sintassi profonda. Come si vede, il nome proustiano dispone pienamente delle due grandi dimensioni del segno: da una parte esso può essere letto da solo, «in sé», come una totalità di significazioni (in *Guermantes* sono contenute diverse figure), in poche parole come un'essenza (un'«entità originale», dice Proust) o, se si preferisce, come un'assenza, dal momento che il segno designa ciò che non è presente[1]; dall'altra, esso mantiene con i suoi congeneri dei rapporti metonimici, istituisce il Racconto: *Swann* e *Guermantes* non sono solo due strade, due «parti»: sono anche due fonetismi, come *Verdurin* e *Laumes*. Se il nome proprio ha in Proust questa funzione ecumenica, la quale in definitiva riassume tutto il linguaggio, ciò è dovuto al fatto che la sua struttura coincide con quella dell'opera: addentrarsi a poco a poco nelle significazioni del nome (cosa che il narratore non cessa mai di fare), significa accostarsi al mondo, imparare a decifrare le sue essenze: i segni del mondo (dell'amore, della mondanità) sono fatti delle stesse sostanze dei suoi nomi; tra la cosa e la sua apparenza si sviluppa il sogno, proprio come tra il referente e il suo significante s'interpone il significato: il nome non è niente, se per disgrazia lo si articola direttamente sul suo referente (cos'è, *in realtà*, la duchessa di Guermantes?), se cioè si trascura in esso la sua natura di segno. Il significato: ecco il posto dell'immaginario: è senza dubbio questa l'idea nuova di Proust, ed è per questa ragione che egli ha spostato, storicamente, il vecchio problema del realismo che, prima di lui, si poneva esclusivamente in termini di referenti: lo scrittore lavora non già sul rapporto fra la cosa e la sua forma (quello che, in epoca classica, era chiamata la sua «pittura» e, piú precisamente, la sua «espressione»), ma sul rapporto fra il

[1] «Soltanto le cose assenti sono immaginabili» (*Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1963, p. 207). Vorrei ancora ricordare che, per Proust, immaginare significa dispiegare un segno.

significato e il significante, ossia su un segno. È quel rapporto di cui Proust non smette mai di fornire la teoria linguistica nelle sue riflessioni sul Nome e nelle discussioni etimologiche attribuite dall'autore a Brichot, le quali non avrebbero alcun senso se lo scrittore non attribuisse loro una funzione emblematica[1]. Queste poche osservazioni non sono soltanto dettate dalla preoccupazione di rammentare, dopo Claude Lévi-Strauss, il carattere significante, e non indiziale, del nome proprio[2]. Vorrei anche insistere sul carattere cratileo del nome (e del segno) in Proust: non soltanto perché Proust vede il rapporto fra il significante e il significato come un rapporto motivato, con uno che copia l'altro e che riproduce nella sua forma materiale l'essenza significata della cosa (e non la cosa stessa), ma anche perché, per Proust come per Cratilo, «la virtú dei nomi è d'insegnare»[3]: esiste una propedeutica dei nomi che, attraverso sentieri spesso lunghi, tortuosi, fuori mano, conduce all'essenza delle cose. Ed è per questo che nessuno è piú vicino al Nomoteta cratileo, di colui che stabilisce l'uso dei nomi (*demiourgos onomatôn*), dello scrittore proustiano, non perché esso è libero d'inventare a suo arbitrio i nomi, ma perché è tenuto a inventarli in forma «adatta». Questo realismo (nel senso scolastico del termine), il quale esige che i nomi siano il «riflesso» delle idee, ha assunto in Proust una forma radicale, ma ci si può domandare se esso è piú o meno consapevolmente presente in ogni atto di scrittura e se è veramente possibile essere scrittore senza credere, in un certo qual modo, al rapporto naturale dei nomi e delle essenze: la funzione poetica, nell'accezione piú vasta del termine, si definirebbe cosí attraverso una coscienza cratilea dei segni e lo scrittore sarebbe il recitante di quel grande mito secolare il quale vuole che il linguaggio imiti le idee e che, contrariamente alle puntualizzazioni della scienza linguistica, i segni siano motivati. Questa considerazione dovrebbe indurre ancor di piú la critica a leggere la letteratura nella

[1] *Sodoma e Gomorra*, parte II, cap. II.
[2] *Il pensiero selvaggio* (Il Saggiatore, Milano 1964).
[3] PLATONE, *Cratilo*, 435 d.

prospettiva mitica che istituisce il suo linguaggio e a decifrare la parola letteraria (che non è affatto la parola consueta) non come viene illustrata dal dizionario, bensí come la costruisce lo scrittore.

1967.

Flaubert e la frase

Già prima di Flaubert lo scrittore ha provato – ed espresso – il duro lavoro dello stile, la fatica delle continue correzioni, la triste necessità di orari sproporzionati per approdare a un rendimento irrisorio[1]. In Flaubert tuttavia, la dimensione di questa fatica è un'altra; il lavoro dello stile è per lui una sofferenza indicibile (anche se poi la dice spesso), quasi espiatoria, alla quale non riconosce nessuna compensazione d'ordine magico (ossia aleatoria), come invece poteva essere per molti altri scrittori il sentimento dell'ispirazione: per Flaubert, lo stile è il dolore assoluto, il dolore infinito, il dolore inutile. La redazione del testo è smisuratamente lenta («*quattro pagine in una settimana*», «*cinque giorni per una pagina*», «*due giorni per la ricerca di due righe*»[2]); essa esige un «irrevocabile addio alla vita»[3], un'inesorabile reclusione; si noterà a questo proposito che la reclusione volontaria di Flaubert avviene unicamente a beneficio dello stile, mentre quella di Proust, altrettanto celebre, ha per oggetto un recupero totale dell'opera: Proust si isola perché ha molto da dire e perché la morte gli mette fretta, Flaubert perché

[1] Ecco alcuni esempi, tratti dal libro di ANTOINE ALBALAT, *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (Parigi 1903): Pascal ha redatto 13 volte la XVIII Provinciale; Rousseau ha lavorato all'*Emile* per 3 anni; Buffon lavorava piú di 10 ore al giorno; Chateaubriand poteva passare da 12 a 15 ore di fila a cancellare, ecc.

[2] Le citazioni di Flaubert sono tratte dalla scelta di lettere del suo epistolario che GENEVIÈVE BOLLÈME ha riunito nel libro, *Préface à la vie d'écrivain* (Parigi 1963); i brani qui riportati compaiono rispettivamente a p. 99 (1852), p. 100 (1852) e p. 121 (1853).

[3] *Ibid.*, p. 32 (1845).

ha molto da correggere; chiusi sia l'uno che l'altro in una stanza, Proust fa continue aggiunte (le sue famose «*paperolles*»), Flaubert lima, cancella, ritorna di continuo al punto di partenza, ricomincia daccapo. L'isolamento flaubertiano ha per centro (e per simbolo) un mobile che non è il tavolo da lavoro, bensí il letto da riposo: quando è vinto dalla fatica, Flaubert si getta sul suo sofà[1]: è la «*marinade*», situazione del resto già ambigua, poiché il sintomo del fallimento è anche il luogo del fantasma, da cui a poco a poco il lavoro ricomincerà, fornendo a Flaubert una nuova materia che lui potrà nuovamente limare e cancellare. Per definire questo circuito di Sisifo, Flaubert usa un'espressione assai vigorosa: è l'*atroce*[2], unica ricompensa che egli riceva per il sacrificio della sua vita[3].

Lo stile pervade dunque visibilmente tutta l'esistenza dello scrittore, ed è per questa ragione che d'ora innanzi sarebbe meglio definire lo stile una scrittura: scrivere è vivere («*Per me*, – dice Flaubert, – *un libro è sempre stato una maniera speciale di vivere*»[4]), la scrittura, e non la pubblicazione, è la fine dell'opera[5]. Questa precellenza, attestata – o pagata – mediante il sacrificio di una vita, modifica sensibilmente le concezioni tradizionali del bello scrivere, che viene solitamente presentato come la veste ultima (l'ornamento) delle idee o delle passioni. Ciò che secondo Flaubert scompare è in primo luogo la contrapposizione stessa fra il contenuto e la forma[6]: scrivere e pensare è tutt'uno, la scrittura è un essere totale. In se-

[1] «Talvolta, quando mi sento svuotato, quando l'espressione mi sfugge, quando, dopo aver riempito pagine e pagine, scopro di non essere riuscito a scrivere neppure una frase, mi lascio cadere sul mio divano e resto lí inebetito in un pantano interiore di noia» (*ibid.*, p. 69 [1852]).

[2] «Lo stile si ottiene solo con un lavoro atroce, con un accanimento fanatico e una totale dedizione» (*ibid.*, p. 39 [1846]).

[3] «Ho passato la mia vita a impedire al mio cuore di pascersi dei suoi piú legittimi nutrimenti. Ho condotto una vita laboriosa e austera. Ma adesso non ne posso piú! sono allo stremo» (*ibid.*, p. 265 [1875]).

[4] *Ibid.*, p. 207 (1859).

[5] «... Non voglio pubblicare niente... io lavoro con assoluto disinteresse e senza fini reconditi, senza alcun pensiero estraneo...» (*ibid.*, p. 40 [1846]).

[6] «Fino a quando non mi dichiarerò battuto, io affermerò che se in una frase qualsiasi si separa la forma dal contenuto, ciò che si avrà saranno solo due parole prive di senso» (*ibid.*).

condo luogo, se cosí si può dire, è la reversione dei meriti della poesia sulla prosa: la poesia tende alla prosa lo specchio delle sue costrizioni, l'immagine d'un codice compatto, sicuro: questo modello esercita su Flaubert un fascino ambiguo, giacché la prosa deve al tempo stesso avvicinarsi al verso e superarlo, eguagliarlo e assorbirlo. Infine, è la distribuzione molto particolare dei compiti tecnici assegnati dall'elaborazione di un romanzo; la retorica classica poneva in primo piano i problemi della *dispositio*, o ordine delle parti del discorso (che non bisogna confondere con la *compositio*, o ordine degli elementi interni alla frase); Flaubert pare disinteressarsene; egli non trascura i compiti specifici della narrazione[1], solo che questi compiti hanno chiaramente con il suo progetto essenziale un unico legame allentato: comporre la sua opera o un suo episodio specifico, non è «atroce», ma semplicemente «fastidioso»[2].

Come odissea, la scrittura flaubertiana (e qui vorremmo poter dare a questa parola un significato pienamente attivo) si restringe quindi a ciò che comunemente si chiamano le correzioni dello stile. Tali correzioni non sono affatto degli accidenti retorici; esse riguardano il primo codice, quello della lingua, e impegnano lo scrittore a vivere la struttura del linguaggio come una passione. Occorre qui spendere qualche parola per ciò che si potrebbe definire una linguistica (e non una stilistica) delle correzioni, un po' simmetrica a ciò che Henri Frei ha chiamato la grammatica degli errori.

I ritocchi che gli scrittori apportano ai loro manoscritti si possono facilmente classificare in base ai due assi del foglio su cui scrivono; sull'asse verticale sono apportate le sostituzioni di parole (sono le «cancellature» o «esitazioni»); sull'asse orizzontale, le soppressioni o aggiunte di

[1] Si veda in particolare (*ibid.*, p. 129) la detrazione delle pagine consacrate ai diversi episodi di *Madame Bovary*: «Ho già 260 pagine, le quali contengono solo degli studi preparatori di azioni, delle esposizioni piú o meno larvate di caratteri (anche se già delineate), di paesaggi, di luoghi...»

[2] «Io devo fare una narrazione; ora, il racconto è per me una cosa molto fastidiosa. È necessario che io inserisca la mia eroina in un ballo» (*ibid.*, p. 72 [1852]).

sintagmi (sono i «rimaneggiamenti»). Orbene, gli assi del foglio non sono altro che gli assi del linguaggio. Le prime correzioni sono sostitutive, metaforiche, mirano a rimpiazzare il segno inizialmente apposto con un altro segno prelevato in un paradigma di elementi affini e diversi; queste correzioni possono quindi interessare dei monemi (Hugo che sostituisce *charmant* con *pudique* in «*L'Eden charmant et nu s'éveillait*») o dei fonemi, quando si tratta d'impedire delle assonanze (che la prosa classica non tollera) o delle omofonie troppo insistenti, considerate ridicole (*Après cet essai fait: setesefé*). Le seconde correzioni (corrispondenti all'ordine orizzontale della pagina) sono associative, metonimiche; esse intaccano la catena sintagmatica del messaggio modificando, per diminuzione o per accrescimento, il suo volume, conformemente a due modelli retorici: l'ellissi e la catalessi.

Lo scrittore dispone insomma di tre tipi principali di correzioni: sostitutive, diminutive e accrescitive: egli può lavorare per commutazione, censura o espansione. Ora, questi tre tipi di correzioni non hanno esattamente il medesimo statuto, e d'altro canto non hanno avuto la stessa fortuna. La sostituzione e l'ellissi interessano degli insiemi delimitati. Il paradigma è chiuso dalle coazioni della distribuzione (le quali, in linea di principio, obbligano a commutare solo dei termini della stessa classe) e da quelle del significato, le quali chiedono di scambiare dei termini affini[1]. Come non si può rimpiazzare un segno con un altro segno qualsiasi, cosí anche non si può ridurre una frase all'infinito; a un certo punto, la correzione diminutiva (l'ellissi) intoppa nella cellula irriducibile presente in ogni frase, nel gruppo oggetto-predicato (è sottinteso che *praticamente* i limiti dell'ellissi vengono spesso raggiunti ben prima, date le varie coazioni culturali, quali l'euritmia, la simmetria, ecc.): l'ellissi è limitata dalla struttura del linguaggio. Questa stessa struttura permette viceversa

[1] Non bisogna limitare l'affinità a un rapporto puramente analogico e sarebbe un errore credere che gli scrittori commutino unicamente dei termini sinonimici; uno scrittore classico come Bossuet può sostituire *piangere* con *ridere*: la relazione antonimica fa parte dell'affinità.

di dare libero corso, illimitatamente, alle correzioni accrescitive; da un lato, le parti del discorso possono essere indefinitamente moltiplicate (sia pure mediante la digressione), e dall'altro (ed è soprattutto ciò che qui ci interessa), la frase può essere dotata all'infinito di incisi e di espansione[1]: il lavoro catalettico è teoricamente infinito; anche se la struttura della frase è di fatto regolata e limitata da modelli letterari (sulla falsariga del metro poetico) o da coazioni fisiche (i limiti della memoria umana, del resto relativi dal momento che la letteratura classica ammette il *periodo*, pressoché sconosciuto dalla parola corrente), ciò non toglie che, posto di fronte alla frase, lo scrittore avverta l'infinita libertà della parola, cosí com'è inserita nella struttura stessa del linguaggio. Si tratta quindi di un problema di libertà, e occorre notare che i tre tipi di correzioni non hanno avuto identica fortuna; secondo l'ideale classico dello stile, lo scrittore è tenuto a elaborare senza tregua le sue sostituzioni e le sue ellissi, e ciò in virtú dei miti correlativi dell'«esatta parola» e della «concisione», ambedue garanti della «chiarezza»[2], mentre invece è stornato da ogni altro lavoro di accrescimento; nei manoscritti classici, le commutazioni e le cancellature abbondano, ma correzioni accrescitive sono reperibili solo in Rousseau e soprattutto in Stendhal, di cui si conosce l'atteggiamento frondista nei riguardi del «bello stile».

Ora, però, ritorniamo a Flaubert. Le correzioni che egli ha apportato ai suoi manoscritti sono indubbiamente di vario genere, ma se ci si attiene a ciò che egli stesso ha dichiarato e commentato, l'«atroce» dello stile è concentrato in due punti, le quali sono le due croci dello scrittore. Le ripetizioni delle parole costituiscono la prima croce; in effetti si tratta di una correzione, visto che è la

[1] Sull'espansione si veda ANDRÉ MARTINET, *Elementi di linguistica generale*, Bari 1971, terza parte del cap. IV.

[2] Che la chiarezza venga presentata come il prodotto naturale della concisione, è un paradosso classico – che a mio avviso bisognerebbe esplorare. Si vedano a questo proposito le parole di Madame Necker, in F. BRUNOT, *Histoire de la langue française* (Parigi 1905-53), tomo VI, seconda parte, fasc. 2, p. 1967: «Bisogna sempre dare la preferenza alla frase piú corta, quando questa è altrettanto chiara, *poiché necessariamente essa lo diventa ancora di piú*».

forma (fonica) della parola di cui bisogna evitare la ricomparsa troppo ravvicinata, preservando al tempo stesso il contenuto; come si è detto, le possibilità della correzione sono in questo caso limitate, e questo doveva attenuare alquanto la responsabilità dello scrittore; qui Flaubert riesce tuttavia a introdurre la vertigine di una correzione infinita: per lui il difficile non è la correzione stessa (che è effettivamente limitata), ma l'individuazione del punto in cui essa è necessaria: insomma, spuntano fuori delle ripetizioni, che il giorno prima erano sfuggite, di modo che niente può garantire che l'indomani dei «nuovi» errori potranno essere scoperti[1]; si sviluppa cosí un'insicurezza ansiosa, giacché sembra sempre possibile poter cogliere nuove ripetizioni[2]: il testo, anche quando è stato meticolosamente rivisto, è in un certo qual modo *minato* di rischi di ripetizione: limitata e di conseguenza rassicurata nel suo atto, la sostituzione ridiventa libera, e quindi angosciante a causa dell'infinito delle sue possibili ubicazioni: il paradigma è sicuramente chiuso, ma siccome esso ha parte in ciascuna unità significativa, ecco che viene risucchiato dall'infinito del sintagma. Le transizioni (o articolazioni) del discorso costituiscono la seconda croce della scrittura flaubertiana[3]. Com'è naturale aspettarsi da uno scrittore che ha sempre assorbito il contenuto nella forma – o che, per essere piú esatti, ha contestato proprio questa antinomia –, la connessione delle idee non è direttamente sentita come una costrizione logica ma va definita in termini di significante; ciò che si deve ottenere è la fluidità, il ritmo ottimale del corso della parola, il «flusso», in poche parole, quel *flumen orationis* che già i retorici classici auspicavano. Flaubert ritrova qui il problema delle corre-

[1] A proposito di tre pagine di *Madame Bovary* (1853): «Vi scoprirò di sicuro mille ripetizioni di parole che bisognerà eliminare. Al momento, ne vedo poche» (BOLLÈME, *Préface à la vie d'écrivain* cit., p. 127).

[2] Questa ricezione di un linguaggio nel linguaggio (anche se scorretto) ricorda un'altra ricezione, altrettanto vertiginosa: quella che nella maggior parte dei versi della poesia greca, latina e vedica faceva cogliere a Saussure un secondo messaggio anagrammatico.

[3] «Ciò che è atrocemente difficile, è la connessione delle idee, e che esse nascano scontatamente le une dalle altre» (*ibid.*, p. 78 [1852]). – «... E poi le transizioni, il *flusso*... ah, che ginepraio!» (*ibid.*, p. 157 [1853]).

zioni sintagmatiche: il buon sintagma è un equilibrio tra forze eccessive di costrizione e di dilatazione; ma mentre l'ellissi è di norma limitata dalla struttura stessa dell'unità di frase, Flaubert v'introduce nuovamente una libertà infinita, egli la volge e la orienta di nuovo verso una nuova espansione: si tratta continuamente di «svitare» ciò che è troppo serrato: l'ellissi ritroverà in un secondo momento la vertigine dell'espansione [1].

In effetti, si tratta proprio di una vertigine: la correzione è infinita e non ha una sanzione sicura. I protocolli correttivi sono perfettamente sistematici – e almeno in questo potrebbero essere rassicuranti – ma dato che i loro punti di applicazione sono senza limite, nessuna stasi è possibile [2]: essi sono degli insiemi strutturati e al tempo stesso indefiniti. Tuttavia, questa vertigine non ha per motivo l'infinito del discorso, campo tradizionale della retorica; essa è legata a un oggetto linguistico, certamente conosciuto dalla retorica, per lo meno sin da quando, con Dionisio di Alicarnasso e l'Anonimo del *Trattato del sublime*, ha scoperto lo «stile», ma al quale Flaubert ha dato un'esistenza tecnica e metafisica d'ineguagliabile forza: questo oggetto linguistico è la frase.

Per Flaubert, la frase è contemporaneamente un'unità di stile, un'unità di lavoro e un'unità di vita; essa richiama l'essenziale delle sue confidenze sul suo lavoro di scrittore [3]. Se si vuole veramente privare l'espressione di qualsiasi portata metaforica, si può dire che Flaubert ha passato la vita a «far frasi»; la frase è in un certo senso il doppio riflesso dell'opera, la cui storia è stata narrata dallo scrittore a livello della fabbricazione delle frasi: l'odissea della frase è il romanzo dei romanzi di Flaubert. Nella nostra letteratura, la frase diventa quindi un oggetto nuovo: non solo in teoria, attraverso le numerose dichiarazioni fatte da Flaubert a questo proposito, ma anche nei fatti: una frase di Flaubert è immediatamente identificabile, non già per la sua «aria», il suo «colore» o per un certo qual tono che è abituale allo scrittore – il che potrebbe essere detto di qualsiasi altro autore –, ma perché si presenta sempre come un oggetto separato, finito, potremmo quasi dire trasportabile (anche se essa non arriva mai al modello aforistico), dal momento che la sua unità non è dovuta alla chiusura del suo contenuto, ma bensí al progetto evidente che l'ha fondata come un oggetto: la frase di Flaubert è una *cosa*.

Come si è visto a proposito delle correzioni di Flaubert, questa cosa ha una storia, e questa storia, sorta dalla struttura stessa del linguaggio, è presente in ogni frase di Flaubert. Il dramma di Flaubert (le sue confidenze ci autorizzano a far uso di un'espressione cosí romanzesca) dinanzi alla frase può essere enunciato nel modo seguente: la frase è un oggetto: ciò che in essa affascina è una finitezza, analoga a quella che regola la maturazione metrica del verso; ma nello stesso tempo, proprio a causa del meccanismo dell'espansione, ogni frase è instaurabile: non c'è nessuna ragione strutturale per la quale si debba chiuderla in questo preciso punto anziché in quell'altro. *Lavoriamo a finire la frase* (come se si trattasse di un verso), dice implicitamente Flaubert ad ogni momento del suo travaglio, della sua vita, mentre al contempo esso è contraddittoriamente obbligato ad esclamare di continuo (come appunto rileva nel 1853): *Non si finisce mai* [1]. La frase flaubertiana

[1] «In sé e per sé ciascun paragrafo va bene, e sono certo che vi sono delle pagine perfette. Ma proprio per questo, *non funzionano*. Si tratta di una serie di paragrafi ben formati, definiti e che si saldano bene gli uni cogli altri. Bisognerà svitarli, allentare le giunzioni» (*ibid*., p. 101 [1853]).

[2] «Alla fine ho desistito dal fare le correzioni; non ci capivo piú niente; a furia di fissarsi su di un lavoro, va a finire che ci s'instupidisce; quello che ora sembra essere un errore, fra cinque minuti pare non esserlo piú» (*ibid*., p. 133 [1853]).

[3] «Piuttosto che affrettare anche di un solo secondo la maturazione della mia frase, preferisco crepare come un cane» (*ibid*., p. 78 [1852]). «Io voglio solamente scrivere altre tre pagine... e trovare quattro o cinque frasi che sto cercando da quasi un mese» (*ibid*., p. 116 [1853]). «Il mio lavoro va avanti molto lentamente; a volte, scrivere anche la piú semplice frase è per me una vera e propria tortura» (*ibid*., p. 93 [1852]). «Non mi fermo piú, poiché anche brancolando nel buio, continuo mio malgrado a congegnare le mie frasi» (*ibid*., p. 274 [1876]). E soprattutto questo passo, che potrebbe servire da epigrafe a ciò che abbiamo testé detto circa la frase in Flaubert: «Riprenderò dunque la mia misera vita, cosí piatta e tranquilla che in essa le frasi diventano delle avventure» (*ibid*., p. 186 [1857]).

[1] «Talora lo sconforto mi assale: lo stile è una vera fatica di Sisifo, per non parlare poi della prosa! *Non si finisce mai*» (*ibid*., p. 153 [1853]).

è appunto il segno di questa contraddizione, vissuta nel vivo dallo scrittore durante tutte le innumerevoli ore passate a tu per tu con essa: la frase è come la sospensione gratuita di una libertà infinita, in essa trova spazio una sorta di contraddizione metafisica: appunto perché la frase è libera, lo scrittore è condannato non già a scovare la frase migliore, ma a far sua ogni frase: nessuna divinità, fosse anche quella dell'arte, può fondarla in vece sua.

Come si sa, durante tutta l'epoca classica questa situazione non è stata sentita nella stessa maniera. A fronteggiare la libertà del linguaggio, la retorica aveva eretto un sistema di controllo (promulgando a partire da Aristotele le regole metriche del «periodo» e determinando il campo delle correzioni, laddove la libertà è limitata dalla natura stessa del linguaggio, vale a dire a livello delle sostituzioni e delle ellissi) e quel sistema, limitando le sue scelte, rendeva lieve la libertà allo scrittore. Verso la metà del XIX secolo, questo codice retorico – o secondo codice, dal momento che trasforma le libertà della lingua in coazioni dell'espressione – sta morendo; la retorica si tira indietro e lascia in un certo senso a nudo l'unità linguistica fondamentale: la frase. Flaubert scopre con angoscia questo nuovo oggetto, su cui si fonda ormai praticamente tutta la libertà dello scrittore. Di lí a poco comparirà sulla scena uno scrittore che farà della frase il luogo d'una dimostrazione insieme poetica e linguistica: *Un coup de dés* è esplicitamente fondato sull'infinita possibilità dell'espansione di frase, la cui libertà, cosí gravosa per Flaubert, diventa per Mallarmé il significato stesso – vuoto – del libro a venire. Da quel momento, il fratello e la guida dello scrittore non sarà piú il retore, ma il linguista, colui che mette in luce non piú le figure del discorso, ma le categorie fondamentali della lingua.

1967.

Da dove incominciare?

Io immagino che uno studente voglia intraprendere l'analisi strutturale di un'opera letteraria. Immagino questo studente abbastanza informato da non stupirsi delle divergenze d'approccio che talora vengono indebitamente riunite sotto il nome di strutturalismo; me lo figuro abbastanza preparato da sapere che in materia di analisi strutturale non esiste un metodo canonico, paragonabile a quello sociologico o filologico, che applicato automaticamente a un testo ne metta in rilievo la struttura; abbastanza coraggioso da prevedere e sopportare gli errori, gl'intoppi, le delusioni, gli scoraggiamenti (*«a che serve?»*) che il viaggio analitico non mancherà di suscitare; abbastanza libero da osare esplorare ciò che in lui vi può essere di sensibilità strutturale, d'intuizione dei significati multipli; e infine abbastanza dialettico da persuadersi perfettamente che non si tratta di ottenere una «spiegazione» del testo, un «risultato positivo» (un significato ultimo che risulterebbe essere la verità dell'opera o la sua determinazione), ma che al contrario, attraverso l'analisi (o attraverso ciò che assomiglia a un'analisi), si tratta di entrare nel gioco del significante, nella scrittura: in poche parole, che si tratta di realizzare mediante il suo lavoro il plurale del testo. Una volta che si sia trovato questo eroe – o questo saggio –, resta il fatto che esso dovrà pur sempre affrontare un impaccio operativo, una difficoltà semplice, che è poi quella di ogni inizio: *da dove incominciare?* Dietro il suo aspetto pratico e come gestuale (in definitiva si tratta del primo gesto che si effettuerà in presenza del testo), possiamo dire che tale difficoltà è

precisamente quella che ha posto le basi della linguistica moderna: dapprima soffocato dall'eteroclito del linguaggio umano, per porre fine a questa oppressione che in ultima analisi è quella dell'inizio impossibile, Saussure decise di scegliere un filo, una pertinenza (quella del senso), e di dipanarlo: venne cosí costituendosi un *sistema* della lingua. Allo stesso modo, sebbene a livello secondario del discorso, il testo sviluppa codici multipli e simultanei di cui a tutta prima non si vede la sistematica, o meglio ancora: che non è possibile *nominare* immediatamente. Difatti, tutto concorre a non porre in causa le strutture di cui si è alla ricerca, ad eclissarle: il dipanamento del discorso, la naturalezza delle frasi, l'uguaglianza apparente del significante e dell'insignificante, i pregiudizi scolastici (quelli del «piano», del «personaggio», dello «stile»), la simultaneità dei significati, la capricciosa scomparsa e ricomparsa di certi filoni tematici. Di fronte al fenomeno testuale, sentito come una ricchezza e una natura (due buone ragioni per sacralizzarlo), come individuare, districare il primo filo, come isolare i primi codici? Intendiamo qui affrontare questo problema di lavoro proponendo la *prima* analisi d'un romanzo di Giulio Verne: *L'isola misteriosa*.

Scrive un linguista[1]: «In ogni processo di elaborazione dell'informazione è possibile isolare un certo insieme A di segnali iniziali e un certo insieme B di segnali finali osservati. Il compito d'una descrizione scientifica è di spiegare come si effettua il passaggio da A a B e quali sono i legami fra questi due insiemi (in cibernetica, se gli anelli intermedi sono troppo complessi e sfuggono all'osservazione, si parla di *scatola nera*)». Di fronte al romanzo come sistema «avanzante» d'informazioni, la formulazione di Rezvin può ispirare un primo approccio: innanzi tutto fissare i due sistemi limite, iniziale e terminale, e quindi esplorare per quali vie, attraverso quali trasformazioni, attraverso quali mobilitazioni il secondo approccio si unisce al primo oppure se ne differenzia: occorre insomma

[1] I. I. REZVIN, *Les principes de la théorie des modèles en linguistique*, in «Langages», n. 15, settembre 1969, p. 28.

definire il passaggio da un equilibrio a un altro, attraversare la «scatola nera». La nozione d'insieme iniziale (o finale) non è tuttavia cosí semplice; i racconti non hanno l'assetto armonioso, eminentemente dialettico, del romanzo balzacchiano, il quale si apre su un discorso statico, lungamente sincronico, vasto concorso immobile di dati iniziali che è chiamato *quadro* (per il fatto di costituire una sfida alla *marcia* del linguaggio, il *quadro* è un'idea retorica che meriterebbe di essere studiata); in molti casi; il lettore è proiettato *in media res*; gli elementi del quadro sono dispersi lungo una diegesi che ha inizio sin dalla prima parola. Tale è appunto il caso de *L'isola misteriosa*: il discorso affronta la storia di petto (si tratta del resto d'una tempesta). Quindi, per *fissare* il quadro iniziale, c'è solo un modo: servirsi dialetticamente (o reciprocamente, secondo i casi) del quadro finale. *L'isola misteriosa* si chiude su due scene; nella prima, i sei coloni sono raggruppati su una rupe: se lo yacht di lord Glenarvan non giungerà a trarli in salvo, essi moriranno di stenti; nella seconda, questi stessi coloni, salvi, si trovano in un fiorente territorio che essi hanno colonizzato nello Iowa; è chiaro che queste due scene finali sono in rapporto paradigmatico fra loro: la prosperità si contrappone al deperimento, la ricchezza al bisogno; questo paradigma finale deve avere una correlazione iniziale, e se non ce l'ha (o se ce l'ha solo in parte), vuol dire che v'è stata perdita, diluizione o trasformazione nella «scatola nera»; questo è appunto ciò che si verifica: la colonizzazione nello Iowa ha per correlazione anteriore la colonizzazione dell'isola: solo che tale correlazione s'identifica con la diegesi stessa, essa è estesa a tutto ciò che accade nel romanzo, e quindi non è un «quadro»; per contro, la situazione critica finale (sulla rupe) rimanda simmetricamente alla prima situazione critica dei coloni, allorché, precipitati col pallone aerostatico, si trovano tutti insieme sull'isola che con quasi niente in mano (un collare di cane, un chicco di grano) riusciranno a colonizzare; grazie a questa simmetria, il quadro iniziale è formato: è l'insieme dei *dati* accumulati nei primi capitoli del libro, sino al momento in cui, col ritrovamento di Cyrus Smith, il personale colonizzatore si tro-

va ad essere al completo e deve confrontarsi in una forma pura, quasi algebrica, con la totale carenza di attrezzi («*Il fuoco era spento*»: cosí si chiude, con l'ottavo capitolo, il quadro iniziale del romanzo). Il sistema informativo si configura insomma come un paradigma ripetuto (*angustia/colonizzazione*), solo che questa ripetizione è zoppicante: le due situazioni di necessità sono dei «quadri», ma la colonizzazione è una storia; ed è appunto questo sfasamento ad «aprire» (come se si trattasse di una prima chiave) il processo dell'analisi, rivelando due codici: il primo, statico, si riferisce alla situazione adamitica dei coloni, esemplare nel quadro iniziale e in quello finale; il secondo, dinamico (il che non impedisce ai suoi vari aspetti di essere semantici), si riferisce al lavoro euristico attraverso il quale questi stessi coloni «scopriranno», «penetreranno», «troveranno» al tempo stesso la natura dell'isola e il suo segreto.

Fatta questa prima cernita, risulta facile (se non addirittura rapido) perfezionare a poco a poco i due codici che sono stati cosí messi in luce. Il codice adamitico (o meglio il campo tematico della necessità originaria, dato che tale campo riunisce in sé piú codici) comprende termini morfologicamente variati: termini di azione, indizi, semi, resoconti, commenti. Ecco per esempio due sequenze di azioni che vi si riallacciano. La prima è quella che inaugura il romanzo: la caduta del pallone aerostatico; tale caduta è fatta, se cosí si può dire, di due fili: un filo azionale, di stampo fisico, che scandisce tutte le fasi del progressivo precipitare dell'aeronave (i termini di ciò sono facilmente rintracciabili, numerabili, strutturabili), e un filo «simbolico», in cui si situano tutti gli aspetti che segnano (questa parola va intesa nell'accezione linguistica) l'esproprio, o piuttosto la spoliazione volontaria dei coloni, finita la quale, abbandonati sull'isola, essi si ritroveranno senza bagagli, senza attrezzi e senza sostanze: sotto questo aspetto, l'atto di sbarazzarsi dell'oro (10 000 franchi gettati fuori dalla navicella per cercare di farle riprendere quota) è altamente simbolico (tanto piú che quest'oro è l'oro nemico, quello dei Sudisti); e cosí anche per l'uragano, il cui carattere eccezionale, cataclismico, opera simbolicamente

lo sradicamento da ogni forma di socialità (nel mito robinsoniano la tempesta iniziale non è solo un elemento simbolico che esplica la perdizione del naufrago, ma anche un elemento simbolico che rappresenta l'esproprio rivoluzionario, la trasformazione dell'uomo sociale in uomo primordiale). Un'altra sequenza che va ricondotta al tema adamitico è quella della prima esplorazione, mediante la quale i coloni si accertano se la terra su cui sono appena approdati è un'isola o un continente; questa sequenza è costruita come un enigma e il suo coronamento è del resto altamente poetico, dato che solo la luce lunare consentirà alla fine di scoprire la verità; evidentemente, l'istanza del discorso esige che quella terra sia un'isola e che quell'isola sia deserta, dato che, per la prosecuzione del discorso, bisogna che la materia sia data all'uomo senza l'utensile, ma anche senza la resistenza degli altri uomini: l'uomo (se non è il colono) è quindi il nemico: nemico dei naufraghi e al contempo del discorso; Robinson e i naufraghi di Giulio Verne hanno la stessa identica paura degli altri uomini, degli intrusi che verrebbero a turbare la continuità della dimostrazione, la purezza del discorso: niente di umano (tranne ciò che è interno al gruppo) deve offuscare la brillante conquista dell'Utensile (*L'isola misteriosa* è esattamente l'opposto d'un romanzo di anticipazione; è un romanzo del remoto passato, delle prime produzioni dell'utensile).

Tutti i connotati della Natura prodiga fanno anch'essi ugualmente parte del tema adamitico: è quello che potremmo chiamare il codice edenico (*Adam/Eden*: curiosa omologia fonetica). Il dono edenico assume tre forme: in primo luogo, la natura dell'isola è perfetta, «fertile, gradevole nei suoi aspetti, varia nelle sue produzioni» (...); in secondo luogo, essa fornisce sempre la materia occorrente *al momento opportuno*: si vogliono pescare pesci? *Proprio lí vicino*, ci sono liane per la lenza, grosse spine per l'amo, vermi per l'esca; infine, quando i coloni lavorano quella natura, non provano fatica alcuna, o quanto meno tale fatica è *assolta* dal discorso: è la terza forma del dono edenico: il discorso, onnipotente, s'identifica con la Natura compiacente: esso facilita, euforizza, riduce il tem-

po, la fatica, il travaglio; l'abbattimento d'un gigantesco albero, eseguito quasi senza attrezzi, è «liquidato» con una frase; bisognerebbe (nel corso di un'ulteriore analisi) insistere su questa *grazia* che il discorso verniano riversa su ogni impresa; infatti, da una parte, essa è esattamente l'opposto di ciò che avviene in Defoe: in *Robinson Crusoe* il lavoro non è solo estenuante (se cosí fosse, per esprimerlo basterebbe una parola), ma anche definito nella sua fatica attraverso il gravoso conteggio dei giorni e delle settimane necessarie ad attuare (da solo) la benché minima trasformazione: quanto tempo, quanti movimenti per spostare da solo, ogni giorno un po', una pesante piroga! qui, il discorso ha la funzione di mostrare il lavoro al rallentatore, di restituirgli il suo valore-tempo (che è appunto la sua alienazione); e, dall'altra, è evidente l'onnipotenza, insieme diegetica e ideologica, dell'istanza del discorso: l'eufemismo verniano permette al discorso di procedere speditamente, nell'appropriazione della natura, di problema in problema e non di pena in pena; esso trascrive contemporaneamente una promozione del sapere e una censura del lavoro: è veramente l'idioletto dell'«ingegnere» (che è Cyrus Smith), del tecnocrate, signore della scienza, bardo del lavoro trasformatore proprio nel momento in cui, affidandolo ad altri, egli lo elude; con le sue ellissi, i suoi slanci euforici, il discorso verniano rimanda il tempo, la fatica, in poche parole, lo sgobbo, al nulla dell'innominato: il lavoro sfugge, scorre via, si perde negli interstizi della frase.

Un altro sotto-codice del tema adamitico è quello della colonizzazione. Questa parola è per sua natura ambigua (*colonia di vacanze*, *d'insetti*, *penitenziario*, *colonialismo*); nel caso specifico, i naufraghi sono dei coloni, ma essi colonizzano soltanto un'isola deserta, una natura vergine: ogni istanza sociale viene pudicamente eclissata dalla necessità di trasformare la terra senza l'ausilio di una qualsiasi forma di schiavitú: coltivatori, ma non colonizzatori. Nell'inventario dei codici, sarà tuttavia interessante notare che il rapporto inter-umano, per quanto discreto e convenzionale esso sia, si colloca in una problematica coloniale, anche se lontana; fra i coloni, il lavoro (benché

tutti si diano da fare) è suddiviso gerarchicamente (Cyrus è il capo e il tecnocrate; Spilett, il cacciatore; Herbert, l'erede; Pencroff, l'operaio specializzato; Nab, il servitore; Ayrton, il galeotto relegato alla colonizzazione bruta, quella delle greggi); oltre a ciò, il negro Nab è essenzialmente uno schiavo, non perché è «maltrattato» o «tenuto in disparte» (il romanzo è anzi umanitario, egualitario), e nemmeno perché il suo lavoro è subalterno, ma perché la sua «natura» psicologica è animalesca; intuitivo, ricettivo, Nab sente le cose a fiuto, per premonizione, e fa gruppo col cane Top: è il grado inferiore della scala gerarchica, la base della piramide al cui vertice troneggia l'Ingegnere onnipotente; infine, non bisogna dimenticare che il quadro storico dell'argomento ha carattere coloniale: è la guerra di Secessione che, cacciando via i naufraghi, determina e riproduce altrove una nuova colonizzazione, magicamente guarita (grazie alle virtú del discorso) da ogni alienazione (a questo proposito, va notato che l'avventura di Robinson Crusoe ha anch'essa per origine un problema coloniale, un traffico di schiavi col quale Robinson intende arricchirsi trasportandoli dall'Africa alle piantagioni di canna da zucchero del Brasile: il mito dell'isola deserta trae spunto da un problema vivamente sentito: come coltivare senza schiavi?); e quando, avendo perduto la loro isola, i coloni fondano in America una nuova colonia, ciò avviene nello Iowa, territorio del West, i cui abitanti naturali, i Sioux, sono magicamente «eclissati» come gl'indigeni dall'isola misteriosa.

Il secondo codice che (per cominciare) occorre dipanare, è quello del dissodamento-deciframento [1]; ad esso saranno connessi tutti gli aspetti (numerosi) che contrassegnano al tempo stesso un'effrazione e una rivelazione della natura (in modo da farla *rendere*, in modo da dotarla di un *rendimento*). Questo codice comprende due sotto-codici. Il primo implica una trasformazione della natura attuata, se cosí si può dire, con mezzi naturali: il sapere, il

[1] [Non è possibile rendere in italiano la metatesi *défrichement-déchiffrement* del testo francese. Almeno per questa volta, il traduttore si ritiene innocente. Il lettore ne tenga conto].